DAS BILDNIS IN HAMBURG

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/dasbildnisinhamb02lich

DER KUNSTVEREIN ZU HAMBURG

ALFRED LICHTWARK

DAS BILDNIS
IN HAMBURG

ALS MANUSKRIPT GEDRUCKT

II. BAND

HAMBURG 1898

DRUCK DER VERLAGSANSTALT
UND DRUCKEREI A.-G. (VORM.
J. F. RICHTER) IN HAMBURG

THE GETTY CENTER
LIBRARY

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Inhaltsverzeichnis VII
Das achtzehnte Jahrhundert, zweite Hälfte 1
Einheimische Bildnismaler 1750—1800:
Andreas Stöttrup 8
Gerdt Hardorff der Ältere 14
Ernst August Abel 16
E. H. Abel 16
Rudolph Christian Schade 17
Johann Friedrich Winckelmann 17
Georg Ludwig Eckhardt 18
Fremde Bildnismaler 1750—1800:
Martin Ferdinand Quadal 21
Anton Hickel 26
Jens Juel 28
Daniel Chodowiecki 31
Anton Graff 36
Charles Lemonnier 38
Jacob Tischbein 40
Johann Heinrich Wilhelm Tischbein 42
Christoph Heinrich Kniep 48
Das neunzehnte Jahrhundert 49
Übergangskunst 83
Friedrich Carl Gröger 85
Heinrich Jacob Aldenrath 93
Christopher Suhr 94
Siegfried Bendixen 96
Die neue Zeit 99
Philipp Otto Runge 101

Seite

Die Hamburger Nazarener 120
Erwin Speckter 129
Julius Oldach 138
Emil Janssen 149
Carl Julius Milde 150
Louis Asher 159
Friedrich Wasmann 162
Otto Speckter 170
Der Kreis des Künstlervereins:
Günther Gensler 175
Robert Schneider 187
Hermann Kauffmann 190
Carl Gottfried Eybe 192
Ferdinand Flor 192
Franz Heesche 193
Emil Schuback 193
Hans Heinrich Porth 193
Hermann Wilhelm Soltau 193
Christian Carl Magnussen 195
Hermann Steinfurth 196
Hans Speckter 199
Auswärtige und ausgewanderte Künstler:
A. Kindermann 201
Ludwig August Franz Aumont 203
Heinrich Lehmann 205
Rudolf Lehmann 205
Ferdinand Heilbuth 206
Gustav Spangenberg 206
Bruno Piglhein 206
Anhang:
I. Lithographie 207
II. Daguerreotypie und Photographie 225
Verzeichnis der Abbildungen 229
Verzeichnis der Dargestellten 233
Register 236

DAS ACHTZEHNTE JAHRHUNDERT

II. HÄLFTE

Dass die erste Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts noch im ersten Bande behandelt wurde, war nicht allein durch das wünschenswerte Gleichgewicht der Bände bedingt.

Innere Gründe rechtfertigen den starken Einschnitt um 1750.

Alle Periodenteilung ist ja willkürlich und dient schliesslich nur mechanischen Zwecken. Aber da einmal eingeteilt werden muss, so ist Denners Tod ein ebenso passender Abschluss wie irgend ein Ereignis um das Jahr 1800 herum.

Mit Denner geht die letzte Epoche der konsequenten Entwickelung der Renaissancekultur zu Ende. Sie hatte dahin geführt, dass der Fürst alle Macht an sich genommen hatte und dass er und sein Hof das gesamte geistige und politische Leben des Volkes in sich fassten. Im achtzehnten Jahrhundert war der Typus des Fürsten der des höchsten Menschentums überhaupt geworden. Er ist in der Erscheinung aller Welt, selbst des deutschen Bürgers, fühlbar.

Ein neuer Mensch war dagegen um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts im Entstehen begriffen, ein Mensch, dessen Seele von ganz ungeahnten Erlebnissen ergriffen, dessen Verstand von ganz neuen Problemen gepackt werden sollte, und dessen Wille eine erschütternde Lehrzeit durchzumachen hatte im Entschluss, liebgewordene Vorstellungen und Sitten zu verneinen, unerhörte Neuerungen, erst des Gedankens, dann

der Einrichtungen des privaten und öffentlichen Lebens zu bejahen.

Die Kultur Europas war wesentlich französisch. Bis nach Stockholm und Petersburg drangen nach allen Richtungen französische Künstler, Litteraten und Gelehrte als weltliche Missionare französischer Empfindungen und Gedanken vor. Aus allen Ecken und Enden wanderten die aufstrebenden Talente nach Paris, um sich französische Bildung anzueignen. Französische Eigenschaften und Lebensgewohnheiten wurden, wie heute die englischen, von den Gebildeten der ganzen Welt angenommen. Auch die englischen Ideen wurden der französisch gebildeten europäischen Welt vielfach nur durch den Umweg über Frankreich zugänglich.

Um die Zeit der französischen Revolution ist das neue Geschlecht überall im Vordertreffen. Es sind erregte Menschen, bereit, sich mitzuteilen und Mitteilung zu empfangen. Sie wenden sich kritisch gegen alles, was im Staat, in der Religion, in der Philosophie Geltung besass, und forschend und empfindend treten sie vor die Natur. Das Gefühl, das so lange durch den Verstand unterdrückt gewesen war, dessen Äusserungen eine gemessene Wohlanständigkeit auf allen Gebieten gehemmt hatte, brach nunmehr, in den Mittelpunkt der Seelenthätigkeit gerückt, überschäumend hervor. Es kamen die Tage, wo Liebe und Freundschaft in Sentimentalität schwammen, wo die Betrachtung der Natur nicht ästhetisch, sondern rührend wirkte, wo sich niemand der Thränen schämte, wo niemand sie unterdrückte oder verbarg.

Den Weg zur Natur wiesen nicht, wie bei den Holländern im vorhergehenden Jahrhundert, die Maler, sondern die Dichter, und — was nicht zu vergessen — es halfen ihnen dabei die Musiker.

Dass sich das äussere Ansehen und Gebahren dieser neuen Menschheit ändern musste, liegt auf der Hand. Der Typus

bleibt zwar vorläufig noch aristokratisch. Aber es kommt an der Stelle der Gemessenheit und der deutlich markierten Würde ein Sichgehenlassen auf. Die Haltung wird natürlicher, wenn sie auch bis tief ins neunzehnte Jahrhundert noch vornehm bleibt. Des Äussere wird sehr sorgfältig gepflegt. Auch der Mann macht Toilette. Die Befreiung war wesentlich geistiger Art. Ein äusseres Zeichen dafür ist es, dass zwar gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts die Jugend die Perücke aufgegeben hatte, dass aber mit dem Bart noch bis gegen 1850 gewartet wurde. Nur das Militär, die Revolutionäre und die Künstler — die ja ihrer innersten Natur nach Revolutionäre sind — machten Ausnahme.

In der äussern Erscheinung der Gesellschaft, die Männer eingeschlossen, herrschte bis gegen den Anfang des neunzehnten Jahrhunderts das farbige Gewand. Dass ein Umschwung sich vorbereitet, sehen wir heute in der langsamen Verdrängung der Seide im Männergewand durch das Tuch. In den neunziger Jahren ist dieses Tuch noch sehr vielfarbig, Hellgrün, Hellblau sind nicht selten. Im neuen Jahrhundert wird es nach und nach dunkelblau, dunkelbraun, dunkelgrün, bis das Schwarz zur Alleinherrschaft gelangt.

* * *

Hamburg macht diese Entwickelung nicht bloss passiv mit.

Zu Denners Zeit hatte Brockes die Grundlagen einer geduldigen, durchaus ästhetischen und gar nicht sentimentalen Naturbetrachtung geschaffen. Nachher freilich wurden sie von der sentimentalen Naturschwärmerei überschwemmt, die nicht mehr genau zusehen mag und ästhetische Tendenzen eigentlich gar nicht mehr kennt. Hagedorn hatte die Landschaft als Hintergrund der geselligen Freuden des Daseins beachten gelehrt. Lessing, später Klopstock brachten eine Fülle neuer Anregungen in unsere kleine Welt. Die Patriotische Gesellschaft bildete einen festen Mittelpunkt, von dem aus die Welt

daheim und draussen beobachtet wurde, mit der Absicht, die gewonnene Erkenntnis praktisch zu verwerten. Diese Blüte geistigen Lebens hat nicht die Früchte tragen können, zu denen die Keime vorhanden waren, weil der Staat alledem vollständig passiv gegenüberstand.

In den neunziger Jahren drang dann durch die französischen Emigranten, die sich nach Hamburg geflüchtet hatten, der Ton der grossen französischen Gesellschaft zu uns. Es gab eine Mode, die in Hamburg gemacht wurde. Die Küche wurde französiert. Die Geselligkeit nahm einen sehr heiteren, aber auch frivolen Ton an. Es waren die Zeiten, wo das Hamburger Bürgerhaus französische Prinzen, Bischöfe, Marquis, Litteraten und Künstler beherbergte, wo in Hamm z. B. der staunenswert begabte Rivarol Hof hielt, von dessen Geist Voltaire gesagt hatte, er sei ein Feuerwerk, auf einer Wasserfläche abgebrannt.

Solche gesellschaftlichen Zustände und die grosse wirtschaftliche Prosperität mussten auf die Entwickelung des Menschentypus sehr stark einwirken. Wir dürfen uns den Hamburger dieser Zeit als überaus elegant, heiter und lebenslustig bis zur offenbaren Genusssucht vorstellen. In sehr vielen und wesentlichen Zügen also genau das Gegenteil von dem heute geltenden Typus.

In ungeheuren Mengen kamen die unter der Republik meistbietend versteigerten Kunstschätze der französischen Adligen nach Hamburg; wer in den Revolutionsjahren nach Paris ging, konnte sich die kostbarsten Möbel und Einrichtungsstücke mitbringen. Noch vor einigen Jahren sah ich in einer Hamburger Familie ein köstliches Mobiliar, das ein Vorfahr im Versailler Schloss ersteigert hatte. Auch die Emigranten hatten manche Schätze nach Hamburg geflüchtet — Domherr Meyer hat uns ein sehr anschauliches Bild davon hinterlassen. — Fast nichts ist von all' den Schätzen in Hamburg verblieben. Nach

und nach hat der Kunsthandel, der in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in Hamburg seinen Hauptsitz hatte, alles entführt, namentlich die Werke des achtzehnten Jahrhunderts. Sie wurden in England und Frankreich eine Generation früher wieder geschätzt als bei uns. Man muss für alles zahlen. Der teuerste Luxus sind das Banausentum und die Unkultur.

Wie gering die gesamte Epoche bei uns eingeschätzt wurde, lässt sich am besten aus dem Umstande erkennen, dass die Galerie der Kunsthalle bis vor kurzem keine Bilder aus der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts besass. Es war, als ob die Zeit nicht existiert hätte.

Und doch war es eine für die Geschichte der Malerei in Hamburg sehr bedeutungsvolle Epoche. Wir hatten tüchtige einheimische Kräfte, und es kamen zahllose fremde Künstler zu uns, die namentlich als Bildnismaler reiche Beschäftigung fanden.

Wir haben in des Domherrn Meyer Skizzen zu einem Gemälde von Hamburg, deren erster Band 1801 erschien, eine Quelle von wichtigen Nachrichten auch über die künstlerische Bewegung am Ende des achtzehnten Jahrhunderts.

»Unsere meisten einheimischen Porträtmaler sind genötigt, sich auch der Dekorationsmalerei zu befleissigen.«

»Der hiesige Porträtmaler,« heisst es, »wird dem reisenden Künstler nachgesetzt. Diesem, der viel fordert und manchmal wenig leistet, sieht er die Menge zuströmen, ihn bereichert abreisen und durch andere, die ihm auf dem Fusse folgen, wieder in Gunst und Arbeit ersetzt. Schlägt das nicht den Mut des einheimischen Künstlers von bescheidenem Verdienst nieder?... In den Sälen der oberen Stände sieht man nur Bildnisse von fremden Malern, in den Häusern des wohlhabenden Mittelstandes mehr Arbeiten von vaterländischen Künstlern. . . . Es würde ein Wörterbuch von wandernden Künstlern werden, wenn man alle, die auf ihren Streifzügen Hamburg berühren, nennen wollte.«

Das Bildnis war gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts gerade in ein Stadium reichster äusserer Mittel getreten. Dem Ölgemälde, das die Jahrhunderte hindurch fast allein geherrscht hatte, war im Pastell ein Rival entstanden. Und zuletzt waren die Miniatur in Wasserfarben und die Silhouette hinzugekommen.

Diese neuen Techniken des Pastells und der Miniatur, namentlich aber das Pastell, haben um diese Zeit auch bei uns einen sehr starken Einfluss auf die Ausbildung der Empfindung für die Farbe gehabt, wie in Frankreich eine Generation früher.

In der Ölmalerei hatte das Auge im achtzehnten Jahrhundert vielfach die Naivetät der Empfindung eingebüsst. Es gab Vorbilder in den Galerien, denen man in der farbigen Erscheinung nahe zu kommen suchte. In Deutschland konnte es einen Typus wie Dietrich geben, der sein Ziel darin sah, in der Weise einer Reihe von älteren Künstlern zu malen.

Für das Pastell gab es solche Vorbilder nicht. Es war neu zu schaffen, und es befreite deshalb das Auge von der Tradition. Die Gefahr des Akademismus war dabei fast ausgeschlossen. In Frankreich hatten Künstler wie Chardin im Pastell Ausdrucksmittel gefunden, und es hatte sie vor der Natur koloristische Beobachtungen machen gelehrt, zu denen die überlieferte Öltechnik sie nicht führen konnte.

So begann das Pastell bei einzelnen Künstlern sehr stark auch auf ihre Behandlung der Ölmalerei zu wirken. Gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts wurden auch bei uns Bildnisse in Öl gemalt, die ganz die Frische und Helligkeit des Pastells hatten.

Ähnliches gilt für die Miniatur in Wasserfarben. Man braucht nur einmal eine Dennersche Miniatur in Öl mit einer in Wasserfarben von seiner Hand zu vergleichen, um den ungeheuren Abstand der koloristischen Empfindung zu erfassen. Es war, als ob gar nicht derselbe Künstler gemalt hätte.

Unsere Kenntnis der Epoche und der Meister ruht für Hamburg auf einer sehr geringen Anzahl von Bildnissen. Es ist danach noch nicht möglich, eine ausreichende Charakteristik der einzelnen Künstler zu geben. Was vorliegt, reicht kaum hin, einige Hauptlinien zu erkennen.

In der Übersicht sollen erst die einheimischen Kräfte, dann die wandernden Künstler aufgeführt werden.

EINHEIMISCHE BILDNISMALER

1750—1800

ANDREAS STÖTTRUP

1754—1811

Die wenigen Zeichnungen und Stiche, die uns von Andreas Stöttrup erhalten sind, erwecken den Wunsch, mehr von ihm kennen zu lernen und mehr von seinem Leben zu wissen. Es sollen Pastelle und Ölgemälde von ihm gelegentlich noch vorkommen. Aber nach der Seltenheit seiner Werke könnte er ebensogut im fünfzehnten oder siebzehnten wie im achtzehnten Jahrhundert gelebt haben.

Er muss sich in Hamburg grossen persönlichen Ansehens und der Freundschaft der bedeutendsten Männer erfreut haben, deren Bildnisse er zur eigenen Befriedigung zeichnete und stach. So steht auf seinem Bildnisse Ph. Emanuel Bachs die Inschrift: aus Hochachtung gezeichnet und gestochen von A. Stöttrup.

Vom Museum für Hamburgische Geschichte ist der Sammlung der Kunsthalle kürzlich ein Aquarell von Stöttrup überwiesen, das einen vorteilhaften Begriff von seiner Künstlerschaft giebt, eine von Herterich vollendete Ansicht des Millernthors mit reicher Staffage.

Der Anteil des Einzelnen lässt sich schwerlich abwägen, aber über die Erfindung kann nach der Unterschrift kein Zweifel sein: Nach der Natur gezeichnet von A. Stöttrup, überarbeitet und ausgeführt von Herterich.

Quadal

Bildnis der Familie Göring

Im Besitz von Herrn Pastor Roosen

EINHEIMISCHE BILDNISMALER

[illegible]

ANDREAS STÖTTRUP

1754–1811

Die wenigen Erinnerungen und Stiche, die uns von Andreas Stöttrup erhalten sind, erwecken den Wunsch, mehr von den Kennen zu lernen und mehr von seinen [illegible] Er haben Pastelle und Ölgemälde von ihm gesammelt [illegible] Aber nach der Seltenheit seiner Werke [illegible] im fortschreitenden oder sichtbarsten [illegible] Jahrhunderts gelebt haben.

Er muss sich in Hamburg grossen persönlichen Ansehens und der Freundschaft der bedeutendsten Männer erfreut haben, deren Bildnisse er zur eigenen Befriedigung anschaute und stach. So steht auf seinem Bildnisse Ph. Emanuel Bachs die Inschrift: „Hochachtung gezeichnet und gestochen von A. Stöttrup."

Vom Museum für Hamburgische Geschichte ist der Sammlung der Kunststelle [illegible] ein Aquarell von Stöttrup überwiesen, das einen [illegible] Begriff von seiner Kunstfertigkeit [illegible] von Hettersen [illegible] Ansicht des Millernthors [illegible] Stallage.

Die Arten des [illegible] sich schwerlich abweichen [illegible] Erfindung [illegible] der Unterschrift kein [illegible] Nach der Natur [illegible] A. Stöttrup, [illegible] ausgeführt von Hettersen.

Das Bild ist heute verblichen und vergilbt. Es muss aber einmal in sehr frischer Farbe gestrahlt haben, denn in der Mitte ist eine kleine Partie noch im ursprünglichen Zustande erhalten.

Es ist wirklich ein Bildnis des interessanten Stadtprospekts, und der Künstler ist sich offenbar all' des malerischen Reizes so bewusst gewesen, wie es nur ein modernes Auge hätte fühlen können, und durchaus nicht nur als Zeichner, wenn auch in erster Linie. Die Verkaufsbude rechts mit dem blühenden Hollunderstrauch neben dem roten Dach und den Figuren im Abendschatten, die Scene davor mit dem alten Beau, der durch sein Augenglas eine schlanke junge Dame beobachtet, das offene Thor, durch das eine Strasse im Abendlicht sichtbar wird, der Kamm des Walles mit seinem Baumgang, zwischen dessen Stämmen die roten Dächer aus der Stadt noch eben mit ihrer First erkennbar sind, die Thorwache links mit den Stadtsoldaten im roten Frack und den aufgepflanzten Gewehren, deren Ständer rotweisse Streifen tragen, das Gewimmel auf der Brücke, die Silhouette der Jungfernmühle und des — sehr gut gezeichneten — Michaelisturms in der Ferne, alles ist so treu und liebevoll und mit so feinem Gefühl beobachtet, dass jeder Hamburger bedauern wird, dass von Stöttrup nicht noch andere Werke dieser Art bekannt sind.

Man muss nur erst über das Ansichtsartige des Gesamteindrucks hinwegsehen und jede Gruppe als Bild betrachten, um das künstlerische Vermögen Stöttrups zu würdigen, z. B. links die beiden Soldaten, die unter der Säulenhalle der Wache sitzen. Der eine putzt sein Gewehr und hört, während er mit dem Blick seiner Hand folgt, der Erzählung seines Nachbarn zu, der sich ihm mit ausdrucksvoller Geberde zuwendet. Dergleichen feine Erfindungen heben überall die Staffage aus dem Banalen und Konventionellen heraus.

Dieselben Züge finden sich auf einer Bildnisstudie in der Kunsthalle wieder, einer Zeichnung in Feder und Tusche. Das

A. STÖTTRUP
DER KÜNSTLER MALT PHILIPP EMANUEL BACH IM BEISEIN
DES PASTORS STURM
HANDZEICHNUNG, KUNSTHALLE

Blatt wirkt wie eine Erzählung. Der Maler sitzt vor einem Tisch und zeichnet Philipp Emanuel Bach, der an einen Stuhl gelehnt vor ihm steht. Ein Besuch ist darüber zugekommen, Pastor Sturm. Man hat sich nicht stören lassen. Der Pastor hat auf einem Stuhl Platz genommen und unterhält sich mit Bach.

A. STÖTTRUP
HEINRICH KELLINGHUSEN
KUPFERSTICH

Es scheint in Bachs Wohnung zu sein, wenn man aus der vornehmen Einrichtung einen Schluss ziehen darf. Der grosse Bücherbort mit geschnitztem Aufsatz — Urne und Blumengehänge —, die Bilder an der Wand — oben die Ruhmesgöttin —, die geschnitzte Sopraporte, der Blick in den getäfelten Nachbarsaal, die geschnitzten Mahagonistühle, der Teppich, der das ganze Zimmer deckt, verraten ein Bedürfnis nach modernstem Luxus, das man eher dem Musiker als dem Maler zutrauen möchte. Philipp Emanuel Bach hatte bekanntlich, ehe er sich in Hamburg niederliess, den Luxus am Hofe Friedrichs des Grossen kennen gelernt.

Man erhält einen lebhaften Eindruck von der kurzen, stämmigen, zur Beleibtheit neigenden Figur des grossen Musikers, und seine Züge stimmen genau mit den übrigen Bildnissen. Er bemüht sich offenbar, während des angeregten Gesprächs die einmal vom Künstler angegebene Stellung des Kopfes nicht zu ändern. Pastor Sturm bewegt sich ungezwungener. Er hat den Blick auf Bach gerichtet, die Rechte ist in beteuerndem

A. STÖTTRUP
PHILIPP EMANUEL BACH
KUPFERSTICH

Gestus erhoben, und auch die Linke, die auf dem Knie liegt, skizziert eine weisende Geberde.

Sonst sind mir von Stöttrup noch Brustbilder in Kreide, leicht mit Rotstift gehöht, vorgekommen, namentlich Damenbildnisse. In Öl-, Pastell- und Miniaturmalerei ist es mir nicht gelungen, ein sicheres Werk seiner Hand zu finden.

»In Kupfer zu stechen war sein Lieblingsgeschäft, worauf er sich auch mit grösstem Eifer legte.« So berichtet sein Zeitgenosse L. Eckhardt von ihm. Man sollte darnach meinen, er sei ein Konkurrent der Fritzsch gewesen, und ein langes Verzeichnis seiner gestochenen Bildnisse erwarten. Es sind aber kaum ein Dutzend bekannt, und davon sind einige offenbar aus Liebhaberei gemacht. Die Hamburger hätten in ihm sicher einen der tüchtigsten Bildnisstecher haben können. Aber es scheint, als ob seine Auffassung dem damaligen, auf Eleganz gerichteten Geschmack zu kräftig gewesen wäre. Die Bildnisse von Bach und Kellinghusen geben eine Vorstellung von seiner Art.

Er scheint überdies in der Technik des Kupferstiches viel experimentiert zu haben. Es giebt von ihm in Aquatinta das Bildnis der Schauspielerin Madame Chevalier als Isaure.

Sein Entwickelungsgang ist uns nur in den äusseren Umrissen bekannt. Als ganz junger Mensch ist er, nachdem er schon in Hamburg seine Vorstudien gemacht hatte, 1771 nach Kopenhagen gegangen, einer der frühesten Hamburger, die als Schüler nach der nordischen Hauptstadt zogen. Ein Jahrhundert vorher hatte Hamburg die Meister hingesandt.

Schon 1774 kehrte er nach Hamburg zurück, wo er neben seiner künstlerischen Produktion auch die Lehrthätigkeit ausübte. Dieser Beschäftigung entsprangen einige selten gewordene Publikationen: »Nützliches Handbuch für Anhänger der Zeichnenkunst, Schatten und Licht betreffend,« Hamburg 1783, und »Der kleine Blumenzeichner,« Hamburg 1808. Ohne Jahr sind von ihm Vorlegeblätter für Landschaftszeichner erschienen.

GERDT HARDORFF DER ÄLTERE
1769—1864

Gerdt Hardorff der Ältere teilt mit Siegfried Bendixen den Ruhm, die ersten Schritte der jungen Begabungen, die in den ersten drei Jahrzehnten unseres Jahrhunderts in Hamburg auftraten, geleitet zu haben.

Er wurde im Altenlande geboren, kam in Hamburg zu Anton Tischbein in die Lehre und ging 1788 nach Dresden, wo er sich unter Casanova weiter bildete. Seit 1796 war er bis zu seinem Tode in Hamburg thätig.

Er hatte einen grossen Anlauf zum Historienmaler genommen. Aus seiner ersten Zeit werden ein Kain nach dem Brudermord (noch in Dresden entstanden und dort 1794 ausgestellt), eine Kreuzigung und ein Abendmahl für die Maria-Magdalenenkirche in Hamburg erwähnt.

Aber er konnte sich unter den ungünstigen Verhältnissen in Hamburg nicht weiter entwickeln. Schon sein Schüler Ph. O. Runge hatte erkannt, dass er an einem toten Punkt angekommen war, und schob es mit auf die Art des akademischen Studiums, das »ein grosses Talent in ihm gemordet« hätte.

Hardorff hat sein Brot als Lehrer und als Bildnismaler suchen müssen. Fast fünfzig Jahre lang war er am Johanneum angestellt, bis ihn ein Augenleiden zwang, seine Stellung aufzugeben.

Als Bildnismaler ist er sehr ungleich. Sein Klopstock in antikem Gewand mit dem Lorbeer um die Stirn und der Leier in der Hand ist Theater. Einen sehr viel ernsteren Wurf that er mit dem Bildnis des Rektors Gurlitt, das im Johanneum aufbewahrt wird. Er schildert ihn, ein herkömmliches Motiv benutzend, beim Vortrag auf dem Katheder. Aber er findet eine so originelle Wendung, dass es neu wirkt. Der alte Herr mit der schwarzen Sammetkappe und dem eingefallenen Munde ist über sein Manuskript gebeugt. Die Linke wendet die Blätter um, die Rechte macht verloren eine nachdrückliche Geste. Sein Sohn hat die Zeichnung lithographiert, auf der der Gestus der Rechten noch fehlt. Die Kunsthalle besitzt eine Wiederholung des Gemäldes im kleinen Format.

GERDT HARDORFF D. A.
REKTOR GURLITT
NACH DER ORIGINAL-ZEICHNUNG
LITHOGRAPHIERT
VON GERDT HARDORFF D. J.

An der Entwickelung des Hamburger Steindrucks im zweiten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts hat der alte Hardorff neben Aldenrath und Gröger teilgenommen. Er wird im neunzehnten Jahrhundert noch einmal zu erwähnen sein.

Als der alte Hardorff 1864 starb, ein fast hundertjähriger Greis, hatte er ganze Generationen von Künstlern an sich vorüberziehen sehen. Sein Bild von der Hand Heesches wurde der Kunsthalle vom Künstlerverein gestiftet. —

Aus der Zahl von heimischen Bildnismalern, deren Name überliefert worden ist, mögen die folgenden hier erwähnt werden.

Ernst August Abel, aus Zerbst gebürtig, schrieb sich auch d'Abelle und d'Abel. Nach einem längeren Aufenthalt in London hatte er sich in Hamburg als Bildnismaler niedergelassen. Er war in allen Techniken thätig, malte in Öl, Miniatur, Pastell und Kreide. Um 1778 machte er eine Reise nach Köln und Frankfurt, arbeitete am Hofe des Landgrafen von Hessen-Homburg, kam wieder nach Hamburg zurück und soll hier um 1782 noch thätig gewesen sein. Erhalten scheint nicht viel. Auf dem Gruppenbild der Frauen und Kinder der Familie Sillem soll offenbar das Faktum der vier miteinander lebenden Generationen betont werden. Es ist eins der ältesten Beispiele dieser Anwendung und charakteristisch für die Empfindung dieser Zeit. Das Gefühl für die Physiognomie scheint in dem Zeichner recht lebhaft gewesen zu sein. Wir sehen den Damen an, dass sie dem Zeichner gegenübersitzen, aber das Typische, das dem Lebensalter angehört, und das Individuelle des Gesichtsausdrucks der drei Damen erscheint sehr sicher erfasst.

Wie es sich mit seinem Bruder E. H. Abel verhält, lässt sich nach dem vorliegenden Material schwer entscheiden. Diesem wird das von J. C. G. Fritzsch gestochene Bildnis des Schullehrers und Dichters J. H. Röding zugeschrieben, das durch die Auffassung interessant ist. Der Dargestellte erscheint, ein Buch in der Hand, bequem in die runde Öffnung der Umrahmung wie in ein Fenster gelehnt. Dies seltene Motiv ist eine Weiterführung der schon im siebzehnten Jahrhundert gebräuch-

Anton Hickel
Klopstock
Hamburger Stadtbibliothek

lichen Behandlung der gemalten Umrahmung im Sinne einer konstruktiven Form. Bekannt ist Rembrandts Prediger Sylvius mit der gestikulierenden Hand, die über den Rahmen hervorragt.

Rudolph Christian Schade, in Hamburg 1760 geboren und 1811 gestorben, war ein Schüler Anton Tischbeins und Ehrenreichs und wandte sich dann nach Kopenhagen zu Juel. Auch in Berlin und Dresden war er von Hamburg aus vorübergehend thätig. Sein bekanntestes Bild ist das Porträt des Reorganisators der Hamburger Bank, des späteren Ratsherrn Nicolaus Gottlieb Lütkens. Um es würdig reproduzieren zu lassen, wurde der englische Kupferstecher Townley herübergezogen. (S. d.) Unsere Sammlung besitzt von ihm ein kleineres Bildnis von Lütkens, das jedoch keine Wiederholung des grösseren, früher in der Bank, jetzt im Rathaus befindlichen Bildes ist. Von der künstlerischen Bedeutung Schades, der als »geschickter Zeichner und braver Bildnismaler in Öl« von unserm Künstlerlexikon gerühmt wird, geben die geringen Reste keine sehr günstige Vorstellung.

ERNST AUGUST ABEL
4 GENERATIONEN DER FAMILIE SILLEM
HANDZEICHNUNG
IM BESITZ VON HERRN DR. SILLEM

Über Johann Friedrich Winckelmann (1772—1821) mangelt es an Dokumenten. Er war, nachdem er in Paris studiert und sich namentlich an David und Gérard angeschlossen hatte, hauptsächlich von 1800 bis 1812 in Hamburg

RUD. CHRISTIAN SCHADE
NICOLAUS GOTTLIEB LÜTKENS
ÖLGEMALDE, KUNSTHALLE

thätig. Unser Künstlerlexikon hebt hervor, dass er dem Geschmack der damaligen Zeit vollständig genügt hätte, es wäre fast kein vornehmes Haus, in dem sich keine Bildnisse von ihm fänden. Domherr Meyer rühmt von ihm: »Seine Köpfe haben Geist und Kraft, seine Färbungen sind warm, seine Gewänder mit Geschmack angelegt . . . Die idealisierten Formen und der Charakter seiner weiblichen Bildnisse beweisen, dass er das Studium der schönen Natur mit dem der Antike zu vereinen wusste.«

Vielleicht erklärt diese Charakteristik, weshalb Winckelmanns Werke, die Arbeit von mehr als einem Jahrzehnt in Hamburg, untergegangen sind. Dem Geschmack ihrer Tage sehr stark entgegenkommend, stiessen sie vielleicht den der nächsten Generation ebenso stark ab.

Von der Entwickelung Georg Ludwig Eckhardts, der, 1770 in Hamburg geboren, schon 1794 daselbst verstarb, hatten sich seine Freunde grosse Stücke versprochen. Aber die Anstrengungen, denen er sich im Studium unterzog, rieben ihn auf.

Er war der Sohn des Kunsthändlers Jacob Eckhardt. Sein Name haftet mehr als an den wenigen erhaltenen Werken an einer kleinen Schrift, die 1794 in Hamburg unter dem Titel: Hamburgische Künstlernachrichten, Supplement zu Füsslis Künstlerlexikon, erschien. Die kurze Einleitung enthält einige Gedanken und Aussprüche, die ihren Urheber als einen beweglichen Geist erscheinen lassen. Wo er von den Urhebern der zahllosen, ohne Namen überlieferten Kunstwerke spricht, braucht er die Wendung: schade um diese vergessenen Selbst- und Mitlauter. Er betont die Notwendigkeit, die »Person des Künstlers und die Umstände zu kennen, die mittelbar oder unmittelbar auf seine Bildung zur Kunst Einfluss hatten oder haben konnten«. Denn erst »diese Kenntnis würde uns in den Stand setzen, ein vollständiges Urteil über sein eigentümliches Kunstverdienst zu fällen, und uns zeigen, auf welchem Wege und in welchem Grade er jene Humanität erreicht habe, die am Ende das Einzige ist, was an jeder Erscheinung interessiert«.

Über die Nichtachtung der Hamburgischen Geschichte klagt er in beredten Worten:

»Auffallend drängt sich hier in Hamburg die Entdeckung auf, dass diese ihres reichen Überflusses wegen so berühmte Stadt im siebzehnten Jahrhundert eine Reihe äusserst würdiger Maler gehegt hat, deren Vorzüge man nirgend erwähnt . . . findet.« Er giebt ferner an, dass er die Künstler, von denen er Nachrichten giebt, nach Anleitung ihrer Kunstwerke charakterisiere, deren er in Menge gesehen, und dass er manche alte Künstler und Kenner zu Rate gezogen.

Erhalten ist von seinen eigenen Arbeiten nur sehr wenig. Von seinem Selbstbildnis in der Kunsthalle ist in der Einleitung schon gesprochen beim Versuche, auf den Wandel der Farbenempfindung hinzuweisen. In der Katharinenkirche wird sein Bildnis des Pastor Goeze aufbewahrt, den Lessing be-

G. L. ECKHARDT
BILDNIS VON J. G. BÜSCH
GESTOCHEN VON STÖTTRUP

kämpft hat und der als Mensch in Hamburg sich grosser Achtung erfreute. Der Künstler hat eine für das Pastorenbildnis typische Pose gewählt, Pastor Goeze weist auf eine Stelle in einem aufgeschlagenen Buch.

Im Magazin besitzt die Kunsthalle noch ein kleines Ölbild von ihm, ein schlafendes Mädchen, und unter den Handzeichnungen zwei Landschaften aus der Umgebung Hamburgs, ein Motiv von Teufelsbrücke und einen Blick von den Höhen auf Blankenese und seinen damals breit vorgelagerten Strand, bezeichnet: L. Eckhardt nach der Natur gez. 1791. Es ist ein für die Entwickelungsgeschichte der modernen Landschaftsmalerei sehr wichtiges Blatt, konventionell in einzelnen Kleinigkeiten und sehr frisch und naiv in der Wahl des Standpunktes und in der Farbe.

FREMDE BILDNISMALER

1750—1800

MARTIN FERDINAND QUADAL

1736—1808

Die Spuren dieses gleich so vielen seiner Zeitgenossen noch nicht nach seinem Wert gewürdigten Künstlers lassen sich durch ganz Europa verfolgen. Er wurde zu Niemschütz in Mähren geboren, studierte in Italien, Frankreich und England und starb, nachdem er u. a. in Wien und Hamburg thätig gewesen war, in St. Petersburg. Er war wesentlich Bildnismaler, doch bewahrt die Sammlung der Akademie in Wien auch eine Reihe von Tierstücken.

In Hamburg war er um das Jahr 1796 thätig und hat hier eine grössere Anzahl von Bildnissen gemalt, von denen noch einige erhalten sind.

Was ihn vor den gleichzeitigen deutschen Bildnismalern auszeichnet, ist weniger die seelische Vertiefung und korrekte Zeichnung, als ein ungemein zarter und hochkultivierter Farbensinn. Auf diesem Gebiete hatte er in Deutschland kaum einen ebenbürtigen Rivalen. Er ist so hell und licht, verzichtet in seinen am meisten charakteristischen Werken so völlig auf die Anlehnung an die trüben, bräunlichen akademischen Töne, dass diese Bildnisse in Öl an Frische und Unbefangenheit der Farbe etwa den Miniaturen und Pastellen seiner Epoche, denen die Galerien keine Vorbilder boten, gleichkamen.

QUADAL
BILDNIS EINES KAUFHERRN
KUNSTHALLE

Er geht allen den zarten Farben, die die Mode seiner Zeit liebte, mit offenbarem Wohlgefallen an dem Reiz der Erscheinung nach.

Die Hamburger Galerie besitzt von ihm das unbezeichnete Bildnis eines Kaufmanns. Es hat das ovale Format, das die Epoche bevorzugte.

Im Dreiviertelprofil ist der Körper nach rechts gewandt. Die Rechte ist in die Seite gestemmt, die Linke hält einen Brief, von dessen Lektüre sich der Dargestellte nachsinnend abgewandt hat, so dass sein Gesicht fast von vorne gesehen wird. Die Augen blicken nicht auf den Beschauer, sondern nach links, so dass die Achsenstellung von Körper, Kopf und Blickrichtung so mannigfaltig wie möglich gegriffen ist.

Farbig ist das Bild sehr anziehend. Auf grauem Grund ein apfelgrüner Frack, die Weste weiss mit Blumenborte in Grün, Blau und Rot, dazu ein gelbes Beinkleid.

Koloristisch ebenso bezeichnend für den Geschmack der Zeit sind die Bildnisse eines Ehepaares in der Sammlung der Kunsthalle. Der Mann trägt zu seinem gepuderten Haar einen mausegrauen Frack, der die gelbe, mit Flecken in Orange getupfte Weste überschneidet. Und gegen diese gelbe Weste

stösst die braune Kante eines Mahagonimöbels. Das Bildnis der Frau, weit einfacher und toniger in dem Spiel der zarten Grau und Graublau um die Partien des Fleisches hat im Ausdruck etwas sehr feingefühlt Individuelles. Beide wirken in lichter Klarkeit wie Pastelle.

Von allen Bildnissen Quadals wirkt heute das nicht ganz vollendete von Klopstock (im Besitz von Frau Baronin von Issenburg, geb. v. Winthem, in Stade) am packendsten. Klopstock war sehr leidend, als Quadal ihn malte, und entschloss sich nur ungern zu den Sitzungen. Weil ihn fröstelte, hatte man ihm einen Mantel umgelegt. Und so hat ihn Quadal gemalt, müde, mit einem leisen Zug des Schmerzes um die schmalen, feinen Lippen und einem ergreifenden Ausdruck von Trauer und Resignation im Blick.

Im Besitz von Herrn Pastor Roosen findet sich ein kulturgeschichtlich sehr interessantes Bildnis einer hamburgischen Familie. Als Quadal dies Gruppenbildnis malte, machte die Hamburger Familie zum letzten Mal koloristisch einen einheitlichen Eindruck. Für die Tracht des Mannes, der Frau und der Kinder galten ganz dieselben koloristischen Gesetze. Eine Generation später löste sich der Hausvater durch seine dunkle, dann streng schwarze Tracht aus dem Zusammenhang, während die Tracht der Frau und der Kinder noch farbig blieb. Dann wandte sich auch die Frau mit Vorliebe dunklen Stoffen zu und liess ihre täglichen Kleider beim Herrenschneider machen. Schliesslich blieb nur die Festtracht der Frau und der Anzug kleiner Kinder auf der Farbigkeit bestehen. Schon einmal war es ähnlich gegangen, als um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts kurze Zeit in der Tracht des Mannes und — noch kürzere Zeit — in der Tracht der Frau das Schwarz vorherrschte. Bei den Familienbildern aus jener Zeit fallen die kleineren Kinder durch ihre prächtigen Kleiderstoffe ebenso heraus wie heute.

Quadal konnte seinem koloristischen Gefühl noch vollauf genug thun. Die Gruppe hebt sich von einem grünen Vorhange ab, der links hochgehoben ist und durch ein offenes Fenster einen Blick auf den leicht bewölkten Himmel freilässt. Dieser

QUADAL

KLOPSTOCK 1796

ÖLGEMALDE IM BESITZ DER FREIFRAU VON ISSENBURG

Vorhang ist ein konventionelles Element. Er dürfte im Hamburger Hause damals nicht existiert haben. Die Zeit der Gardinen dämmerte erst.

Der Hausvater trägt zu der zartgrauen Perücke — nach der Tagesmode von 1796, der sich auch ein alter Herr wie Klopstock nicht entzog, in der Form der Taubenflügel (ailes de pigeon, den Vorläufern der Haartracht oreilles de chien) geschnitten — einen graublauen Rock mit hohem Kragen. Über die gelbe Weste mit graugrünen Streifen fällt das feine Spitzenhalstuch, das, dem hohen Kragen entsprechend, mehrfach um den Hals gewunden ist. Zur Zeit, wo die Männer Perücken und Spitzen tragen, fällt der Bart weg. Die Frau trägt ihr Haar in langen Locken auf die Schulter fallend, es ist gepudert und mit einem weissen schleierartigen Tuch durchwunden, das halb wie ein Turban, halb wie eine Putzmütze wirkt, den Hals schmücken zwei Reihen gelblicher Perlen. Das feine weisse Brusttuch lässt vom zartblauen Kleide nur die Armelansätze sehen. Das kleine Kind, das auf einer Art Postament vor ihr sitzt und das sie mit der Rechten hält, trägt Weiss, bei dem kleinen Mädchen links wird unter dem Spitzenkragen ein Ärmel in pfirsichblütfarbener Seide sichtbar. Das Mädchen rechts trägt ein gelbes Kleid mit roten und blauen Blümchen, der Knabe einen grauen Rock und eine krapprote Weste. —

Quadal fand im Domherrn Meyer (Skizzen zu einem Gemälde von Hamburg, 1801 und 1802) einen strengen Beurteiler.

Man hat den Eindruck, als spräche eine persönliche Gereiztheit aus Meyers Worten. Seinen Kopf verstand er gut auszumalen, sagt er. Allenfalls haben mehrere von seinen Bildnissen das Verdienst der Ähnlichkeit, aber die wenigsten das des treffenden Charakters. Und das nach vielen und peinlich langen Sitzungen. Seine Hände haben mit den übrigen Teilen das Ansehen, als ob der Künstler sie vorsätzlich unvollendet gelassen hätte.

Mit Klopstocks Bildnis ist er als Freund sehr wenig zufrieden. Er sieht ihn auf dem Bilde als einen recht kranken oder kaum wieder genesenen Mann vor sich und glaubt aus dem blassen Munde eine Todeserinnerung zu hören. Ihm missfällt also gerade, was uns in diesem Bildnis als ganz ausser-gewöhnlich anziehend erscheint: die Treue des Dokuments, die Stimmung der Stunde. Dass Quadal dem hohen Sänger des Messias einen blauen »Kurrendenmantel« umgehängt hat, tadelt der begeisterte Verehrer heftig, und er berichtet das Faktum mit der ironischen Bemerkung, Quadal habe das wohl so gewählt, damit »sein Geschmack und seine Kenntnis des vorteilhaften Kostüms nicht zweifelhaft bliebe«.

»Er ging von hier weiter nach Petersburg,« schliesst Meyer seinen Bericht, »um die Krönungs- und Einzugsscenen des Kaisers Paul in Moskau — welche damals schon längst vorbei waren — nach seiner Einbildungskraft zu malen.«

* * *

Im Jahre 1797 kam aus England der in Wien gebildete Maler Anton Hickel nach Hamburg und wurde in kürzester Frist der Modemaler. Er hatte in seiner Wohnung eine förmliche Galerie von Bildnissen ausgestellt, die er in England gemalt hatte, und die hamburgischen Kunstfreunde strömten zu ihm, die Züge von Fox, Pitt, Sheridan, Erskine und anderen englischen Staatsmännern kennen zu lernen und Familienbilder und eine Gesamtdarstellung des englischen Parlaments zu bewundern.

Domherr Meyer lobt ihn sehr und erwähnt nur beiläufig, dass er wegen Überhäufung mit Aufträgen nicht alle seine zahlreichen hamburgischen Bildnisse »mit gleichem Fleiss malte«. Doch zeichneten sie sich durch Ähnlichkeit und Charakter aus.

Klopstocks Bildnis wird wegen der charakteristischen Auffassung gelobt; der Dichter sei dargestellt, wie er gerade eine seiner Lieblingsoden vorträgt, doch wird die »etwas frostige

und flache« Malerei bemängelt, und Meyer ist der Ansicht, der Londoner Aufenthalt habe Hickel »gegen die frostige Manier der englischen Porträtmaler zu gefällig gemacht«.

Das Bild hat für uns wesentlich historisches Interesse. Es ist in der Farbe weit akademischer als die Arbeiten Quadals, braun, trübe, und es fehlt ihm trotz der Absicht, einen typischen Moment aus dem Leben des Dichters wiederzugeben, das Überzeugende. Quadals Schilderung des leidenden Mannes ist unendlich stimmungsvoller. Aber es begreift sich, dass die Familie und die nächsten Freunde der Hickelschen heroisierenden Auffassung den Vorzug gaben.

Als Hickel 1798 in Hamburg eines plötzlichen Todes starb, schenkte der Bruder des Künstlers, Hofkapellmeister in Wien, das Bildnis Klopstocks der Stadt Hamburg, und es wurde der Stadtbibliothek überwiesen, die es noch heute besitzt.

Wie es scheint, auf das Betreiben des Domherrn Meyer, wurde es von dem Kupferstecher Huck in Hannover, der auch Graffs Bildnis des Domherrn stach, in Schabmanier vervielfältigt.

Es wäre wichtig zu erfahren, wie die übrigen hamburgischen Bildnisse von Hickel aussahen. Vielleicht ist noch eins oder das andere davon erhalten.

JENS JUEL
1745—1802

Wie die schwedische Malerei auf die Wirksamkeit eines Hamburgers, Kloeckers von Ehrenstrahl, des Schülers von Jurian Jacobs, zurückgeführt wird, so hat auch die Kopenhagener Schule die stärksten Anregungen und vielleicht überhaupt ihre eigenartige Richtung von einem in Hamburg herangebildeten Künstler, dem Jens Juel, empfangen.

Er wurde im Dorf Gamborg auf der Insel Fühnen geboren und wurde von seinen Eltern zu dem Hamburger Amtsmaler Gehrmann in die Lehre geschickt. Hier soll er sich sehr schnell entwickelt haben. Es wird von Bildnissen und kleinen Gesellschaftsstücken bei nächtlicher Beleuchtung berichtet, durch die er sich bald einen Namen machte. Von diesen Arbeiten hat sich bisher noch nichts wieder auffinden lassen. Aus der Hamburger Zeit bewahrt die Kunsthalle einige nicht sehr hervorragende Blumenstücke und ein Motiv von der Alster in Mondscheinbeleuchtung, auf van der Neer zurückgehend, aber nicht ohne selbständige Empfindung für die Eigenart des Mondlichts.

Nach Beendigung seiner Hamburger Lehrzeit ging er nach Kopenhagen, wo er sich so schnell Beachtung erwarb, dass er 1772 mit einem Stipendium des dänischen Adels auf eine Studienreise gehen konnte. Er verweilte längere Zeit in Rom, Paris und Genf.

Auf der Rückreise war er gegen 1780 wieder in Hamburg thätig, wo er eine Anzahl hervorragender Persönlichkeiten malte, darunter Klopstock.

In Dänemark wurde er dann der beliebteste Bildnismaler der Gesellschaft. Er starb als Direktor der Akademie, kaum achtundfünfzig Jahre alt.

Juel besass eine sehr vielseitige Begabung und hatte sich während seiner Hamburger Lehrzeit bei dem Amtsmaler, in dessen Bereich auch Dekorationsmalerei aller Art fiel, offenbar eine grosse Unerschrockenheit gegenüber umfangreichen Aufgaben angeeignet. Er pflegte alle Gattungen der Malerei, das historische Fach ausgeschlossen. Als Landschafter dürfte sein Einfluss in Dänemark am nachhaltigsten gewesen sein. Das »aufziehende Gewitter« in der Kopenhagener Galerie, in der Behandlung der Bäume des Vordergrundes noch konventionell, enthält im Mittel- und Hintergrund bereits alle Züge sehr genauer selbständiger Beobachtung des Vorgangs, die durch Eckersberg, wie es scheint, auf die spätere dänische Malerei vererbt wurde.

Seinen Ruhm haben seine Bildnisse begründet und — nach vorübergehender Verdunkelung — erhalten.

Er fasste das Bildnis, wo die gestellte Aufgabe es zuliess, als ein Historienbild auf. Es widerstrebte ihm, wenn er Gruppen oder Familien zu malen hatte, die Gestalten schematisch nebeneinander zu arrangieren. Wo er konnte, gab er eine Scene aus dem Alltagsleben. »Zwei junge Mädchen pflücken Blumen in ihrem Garten; in einer hellen Waldlandschaft kommt ein kleines Mädchen mit Blumen im aufgeschürzten Kleide zu ihren Eltern, die unter einer grossen Buche sitzen; ein Knabe, der durch einen grossen Garten rennt.« Im Innenraum schildert er die ganze Umgebung mit, die Frau sitzt am Nähtisch, der Mann am Schreibtisch. Das Bedeutendste dieser Art ist sein Selbstporträt in der Kopenhagener Galerie. Er

sitzt vor seiner Staffelei und malt. Seine Frau, in reicher, geschmackvoller Toilette, sitzt neben ihm und sieht ihm zu. — Es wird erzählt, dass Juel sehr gerne Besuch im Atelier hatte, während er arbeitete.

Seine Zeit bewunderte ihn aufs Höchste. Ein Kollege, selbst ein hervorragender Künstler, schreibt von ihm: Wenn ich die Arbeiten dieses Mannes sehe, sinkt mir der Mut. Wenn Engel malen, machen sie es, glaube ich, nicht viel besser. Ich bewunderte den Mann und ging von ihm mit einer Art Missgunst.

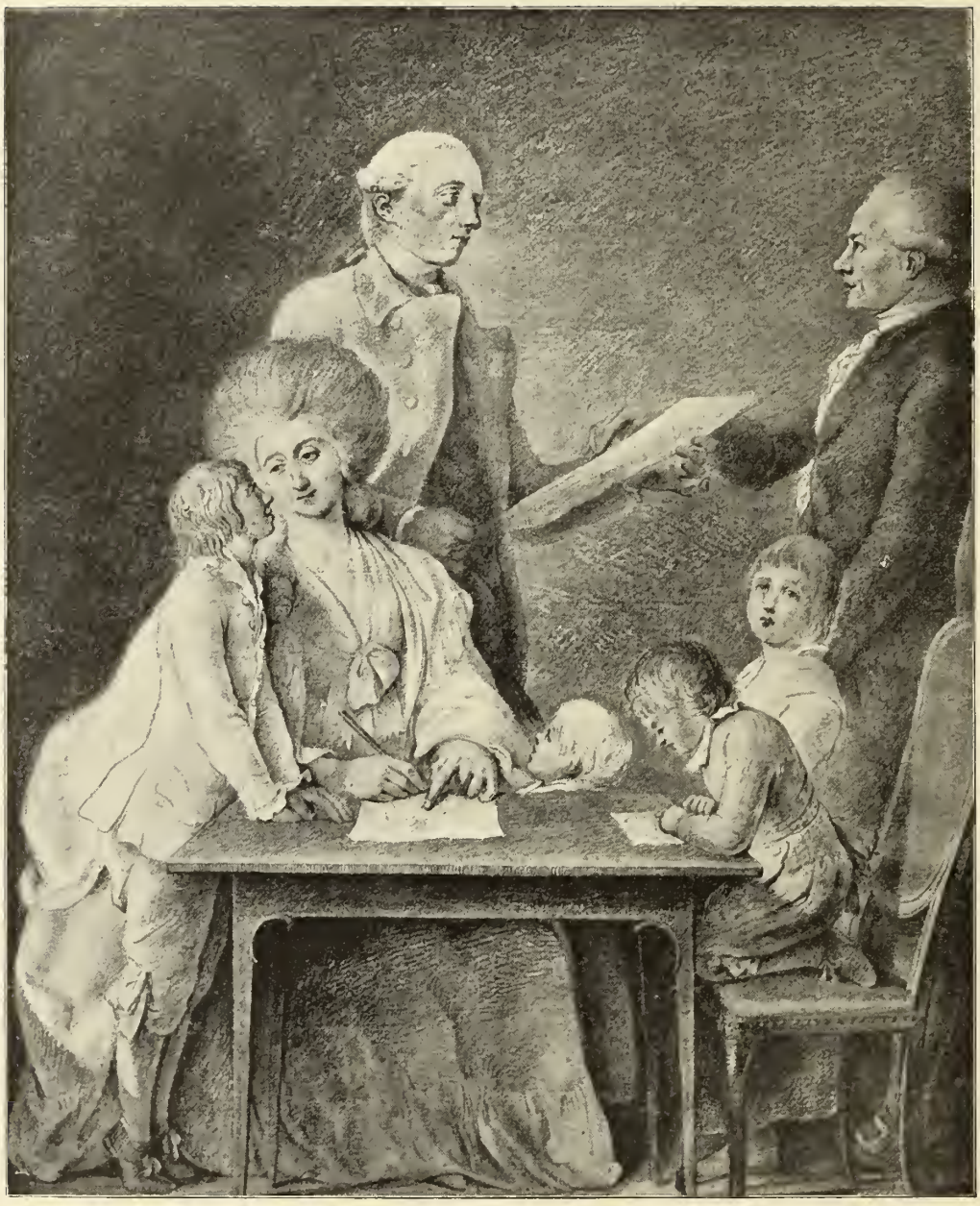
Bei der ungeheuren Anzahl seiner Bilder ist es auffallend, wie frisch und doch detailliert sie ausgeführt sind. Über sein Verhältnis zur Farbe nach den wenigen in öffentlichen Galerien vorhandenen Werken von ihm zu urteilen, ist bedenklich. Sie sind unter sich verschieden an koloristischer Qualität, doch sind die mir bekannt gewordenen kalt gestimmt, was ihrer Wertschätzung in den Augen der jüngst verflossenen Epoche sehr geschadet hat.

In Hamburg scheinen sich nur noch drei zu finden, das gegen 1780 gemalte von Klopstock, das von der Frau des Sammlers Schwalb, im Besitz von Fräulein Gaedechens, bisher Graff genannt, doch mit vollem Namen bezeichnet, und das Bildnis von Frau Meyer.

DANIEL CHODOWIECKI
1726—1801

Es dürfte für Hamburg, wo man dem polnischen Boden fern steht, nicht überflüssig sein, zu bemerken, dass der Name des grossen Sittenschilderers und Illustrators Chodowi-etzki gesprochen wird.

Chodowiecki ist Danziger von Geburt. Ziemlich spät erst kam er, fast dreissig Jahre alt und mit wesentlich autodidaktischer Bildung, nach Berlin, wo er nach manchem Umhertasten in der Ölmalerei, der Miniatur- und Emailmalerei schliesslich um sein vierzigstes Lebensjahr herum in das Gebiet einlenken sollte, das seinen Namen mit der Litteraturgeschichte seiner Zeit aufs Engste verknüpft hat, das der Illustration. Chodowiecki ist bekanntlich der erste Illustrator unserer klassischen Schriftsteller vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts geworden, und eine grosse Zahl Übersetzungen aus dem Englischen und Französischen erschien mit seinen Bildern geschmückt. Es waren durchweg Blätter sehr geringen Umfangs, denn das Format der Werke der schönen Litteratur, damals sehr klein und handlich, war darauf berechnet, dass man ohne Unbequemlichkeit ein Buch in die Tasche stecken konnte. Solche kleinen Bücher brauchte ein Geschlecht, dessen höchstes Lebensinteresse die Litteratur bildete. Man möchte sagen, dass das Buch damals ein Teil der Tracht war wie die Geldbörse.



DANIEL CHODOWIECKI
FAMILIE VALENTIN LORENZ MEYER
ORIGINALZEICHNUNG
IM BESITZ DES HERRN ARNOLD OTTO MEYER

In diesen Illustrationen schildert Chodowiecki das ganze Leben seiner Zeit. Sie sind für die geschichtliche Anschauung ein unentbehrliches Material.

Interessanter noch sind für uns die Stiche und die zahlreichen Handzeichnungen, in denen er seine Familie, die ihm die bequemsten Modelle lieferte, seine Freunde und Ereignisse seines Lebens schildert. Allbekannt durch die Reproduktion ist das in Form von Handzeichnungen geführte Tagebuch seiner Reise nach Danzig. Es ist in den letzten Jahren geradezu ein deutsches Familienbuch geworden.

Es war freilich zunächst kein künstlerischer Auftrag, der Chodowiecki im Oktober 1781 aus Berlin nach Hamburg rief. Er hatte sich zur Herstellung des Katalogs der reichhaltigen Sillemschen Kupferstichsammlung verpflichtet.

Sein Aufenthalt dauerte nur einen Monat, und die Ausarbeitung des Katalogs, der 1782 bei Decker in Berlin erschienen ist und 324 Seiten umfasst, sowie das Studium der Privatsammlungen, deren Hamburg damals sehr ansehnliche besass, liessen ihm für die Thätigkeit im Bildnisfach nicht viel Zeit.

Doch hat er drei grosse Familienbildnisse in Rotstift gezeichnet, die der Familie Sillem, Valentin Meyer und Hudtwalcker. Johann Valentin Meyer, einer der bedeutendsten Sammler von Handzeichnungen, von 1800 an hamburgischer Senator, starb 1811. Seine Sammlung ist zerstreut. Doch haben die im Besitz der Familie erhaltenen Blätter, darunter das Familienbild von Chodowiecki, in seinem Enkel Arnold Otto Meyer wohl die Liebe zu diesem Zweige der Kunst geweckt und ihm die Anregung gegeben, seine kostbare Sammlung von Handzeichnungen deutscher Meister des neunzehnten Jahrhunderts anzulegen.

Im Hintergrund des Meyerschen Familienbildes von Chodowiecki stehen der Sammler — links vom Beschauer — und

der Künstler selbst einander gegenüber. Sie sprechen über eine Handzeichnung, die Valentin Lorenz Meyer in den Händen hat. Chodowiecki sieht ihn an und weist dabei mit der

DANIEL CHODOWIECKI
FAMILIE SILLEM
ORIGINALZEICHNUNG IM BESITZ DES HERRN DR. SILLEM

Rechten auf eine Stelle in der Zeichnung; der Sammler sieht ihn gespannt zuhörend an.

An dem niedrigen Tische sitzt vor ihnen die Mutter, eine bildschöne Frau von vornehmer Haltung, mit den vier Kindern, die jedes in seiner Art beschäftigt sind.

Es ist ein Bild sichern Familienglücks, das im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts grausam vernichtet werden sollte. Im Herbst 1800 starben in Cadix der älteste und der jüngste Sohn, sowie die jüngste Tochter mit ihrem Gemahl, den sie hinüberbegleitet hatte, kurz hintereinander an einer Epidemie. Einige Jahre später folgte ihnen, wohl vom Gram getötet, die Mutter, dann 1807 die letzte Schwester. Als um 1811 der hamburgische Staat zu Frankreich geschlagen und der Senat beseitigt wurde, war für den Vater das Mass voll. Er starb wenige Monate nach dem Zusammenbruch des Staatswesens.

Das Bildnis der Familie Sillem ist geschlossener gruppiert. Der Vater legt den Arm um die Schulter seiner vor ihm sitzenden Frau, sein kleiner Sohn hat seine Hand ergriffen und führt sie zum Kuss an den Mund. Das kleine Mädchen sieht, wie Kinder thun, aus dem Schoosse auf. Ein halbwüchsiger Jüngling mit dem Schlagnetz in der Hand lehnt gegen eine Kommode. Der Familie gegenüber sitzt links der Besuch, durch diese Anordnung sehr feinsinnig von der Gruppe der Familienmitglieder geschieden.

ANTON GRAFF
1736—1813

Schweizer von Geburt, wurde Anton Graff der ohne Frage bedeutendste deutsche Bildnismaler im Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts, bedeutend durch seine künstlerische Eigenart, durch den Umfang seiner Thätigkeit — er meinte selber, er habe über zwölfhundert Bildnisse gemalt, und es sollen mit den eigenhändigen Kopien über sechzehnhundert sein — und durch den geschichtlichen Inhalt seines Lebenswerks, das eine der wichtigsten Quellen für die aus der Anschauung gewonnene Kenntnis der Menschen seiner Epoche bildet.

Graff scheint nicht nach Hamburg gekommen zu sein. Aber er hat mehrfach Hamburger gemalt, die ihn auf ihren Reisen aufsuchten, und sein sehr verschmitztes, gewissermassen gestohlenes Bildnis Oesers, der nicht sitzen wollte und deshalb heimlich in einer Gesellschaft abkonterfeit wurde, ist im Auftrage des Hamburger Sammlers Schwalb gemalt. Graff hat unter andern Hamburgern August Schwalb selbst, dessen Sohn Friedrich nebst Gemahlin und den Domherrn Meyer gemalt. Das Original des Meyerschen Bildnisses befindet sich im Besitz der Familie, die Kunsthalle besitzt die Kopie. Huck in Hannover (s. d.) hat es gestochen.

Das berühmteste Werk, das sich früher von Graff in Hamburg befand, ist das sogenannte Hamburger Lessingbildnis,

über das Dr. Adolf Soetbeer 1868 eine sehr verdienstliche Monographie geschrieben hat.

Als Soetbeer seine Abhandlung schrieb, war das schöne Bildnis noch im Besitz der Frau Senatorin Pehmöller in Hamburg. Heute gehört es Herrn Geheimrat Lessing in Berlin. Wäre, als es nach Berlin gesandt wurde, schon für hamburgische Kunst- und Kulturgeschichte ein lebendiges Interesse in Hamburg vorhanden gewesen, so hätte es nicht veräussert werden können und würde heute einen Stolz unserer Galerie bilden. In Hamburg hatte es keinen Liebhaber gefunden, und es wurde in einem deutschen Kunstblatte zum Verkauf angeboten für einen lächerlich geringen Preis. Das Jahr will ich lieber nicht nennen.

Soetbeer verfolgt das Bild aus dem Besitz der letzten Eigentümerin in den des bekannten Sammlers Schwalb, in dessen Hause Lessing aus- und einging. Denn er weist nach, dass dies Lessingbildnis identisch sein muss mit dem von Graff 1771 in Berlin gemalten, das Bause gestochen hat, und das Lessing seiner späteren Frau, Eva König, geschenkt hat.

Soetbeer macht es ferner wahrscheinlich, dass Lessing und seine Frau es vor ihrer Übersiedelung nach Wolfenbüttel dem Sammler geschenkt oder überlassen, der der Frau bei der schwierigen Regulierung des Nachlasses ihres ersten Mannes beigestanden hatte.

Als nach Schwalbs frühem Tode seine Galerie versteigert wurde, behielt die Familie dann wahrscheinlich mit den Familienbildnissen auch das Graffsche Lessingporträt zurück.

Es gilt als eins der besten, wenn nicht als das beste Lessingbildnis, und es musste, wenn überhaupt ein Bildnis von Graff, in dieser Übersicht Platz finden.

CHARLES LEMONNIER
1743—1824

Wie lange Charles Lemonnier, den unser Lexikon nach des Domherrn Meyers Vorgang unter dem Namen Mosnier aufführt, in Hamburg sich aufgehalten hat, ist kaum noch festzustellen.

Er war als Mitglied der französischen Akademie nach London geflohen und kam von dort gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts nach Hamburg. Um 1801 ist er hier noch nachweisbar.

Domherr Meyer rühmt in seinen »Skizzen« die glänzende Behandlung der Draperie, auf die der Künstler ausging, und giebt die hohen Preise an, die er für seine Bildnisse forderte.

Von Lemonnier, der durch Jahre hindurch einer der meistbeschäftigten hamburgischen Bildnismaler war, ist mir nur das eine Bildnis bekannt geworden, das die Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg besitzt. Es entspricht durchaus den Nachrichten, die uns überliefert sind.

Frau Senatorin Hudtwalcker, eine schöne, jugendliche Erscheinung, sitzt im sommerlichen Strassenanzug auf einem vergoldeten Stuhl mit grünem Polster. Sie trägt einen Strohhut mit fallendem Rand und mit stahlblauem Atlasband, ein weisses Batistkleid, unter der Brust mit weisser Atlasschleife zusammengehalten; der blauseidene Umhang ist von den Schultern gesunken.

Uber Stirn und Augen liegt der Schatten des Hutrandes. Um den zarten Mund schwebt ein leises Lächeln.

Aber wir werden von dem lieblichen jungen Antlitz nicht entfernt so energisch angezogen wie von dem virtuos ausgedrückten Strohhut, in dessen Schleifen das Licht spielt, und von der delikaten Toilette.

Lemonnier war der Überlieferung nach ein Schüler Viens. Er hat vor der Revolution grosse, aber, soweit sie mir bekannt geworden, ziemlich langweilige Historienbilder gemalt, in denen von der Frische seiner Bildnismalerei nicht viel zu spüren ist. — Hoffentlich finden sich von ihm noch andere Bildnisse in Hamburg.

DIE TISCHBEIN

Vorübergehend oder längere Zeit haben eine Reihe von Mitgliedern der weitverzweigten Malerfamilie Tischbein, die einige Dutzend Künstler hervorgebracht hat und vom Ende des achtzehnten bis gegen die dreissiger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts überall vertreten war, in Hamburg gewirkt.

Johann Anton Tischbein, Johann Heinrich Tischbein und Christian Wilhelm Tischbein haben sich nachweisbar in Hamburg aufgehalten und waren als Bildnismaler thätig. Doch scheinen ihre Spuren auf diesem Gebiet bei uns völlig verwischt zu sein.

Johann Anton war von 1780—84 Zeichenlehrer am Johanneum. Von Johann Heinrich stammt das Altarbild in St. Michaelis und das Ölgemälde Theone oder die Leserin in der Stadtbibliothek, ursprünglich für die Büsch-Klopstocksche Lesegesellschaft gemalt.

Nur zwei der vielen Tischbein haben als Bildnismaler, wie es scheint, länger bei uns gewirkt, Jacob Tischbein und Johann Heinrich Wilhem Tischbein.

* * *

Als sechster Sohn des Bäckermeisters J. H. Tischbein 1725 zu Hayna geboren, wurde Jacob Schüler des Tapetenmalers Zimmermann in Cassel. Sein Fach war hauptsächlich die Landschafts- und Tiermalerei. Nach längerem Aufenthalt in

Jens Juel
Frau Cath. Maria Meyer geb. Kern
Im Besitz von Herrn Max Meyer

Hamburg zog er nach Lübeck, wo er 1791 starb. Namentlich in Hamburg soll er als Bildnismaler thätig gewesen sein. Aber wo sind die Spuren seiner Werke? Die Kunsthalle besitzt von ihm nichts als das kleine Porträt einer älteren Dame. Ähnliche Bildnisse seiner Hand sollen früher häufig gewesen sein und mögen den jungen Hamburger Nazarenern Oldach und Speckter zu Anfang der zwanziger Jahre noch Anregung geboten haben.

JACOB TISCHBEIN
BILDNIS EINER ALTEN DAME
KUNSTHALLE

Das Bildnis in der Kunsthalle, ein Geschenk des Herrn J. G. A. Cordes, ist das einer älteren Dame mit noch frischen, blühenden Farben. Sie sitzt vor einem Tisch mit geschweiften Beinen und blickt von der Lektüre auf. Ihr Körper verschwindet fast in der schwarzen Kapuze, aus der nur die weissen weiten Spitzenärmel hervorsehen. Die Linke hält verloren ein umgewendetes Blatt fest, die Rechte liegt im Schooss auf dem weissen Taschentuch. Der Stuhl und ein rotseidener Vorhang geben trotz der diskreten Behandlung der Farbe einen wirkungsvollen Kontrast zum Schwarz des Gewandes.

JOHANN HEINRICH WILHELM TISCHBEIN
1751—1829

Wilhelm Tischbein, den sein Schicksal weit herumgetrieben, hat enge Beziehungen zu Hamburg. Hier hatte er bei seinem Onkel Jacob gelernt. Nachdem er infolge der Revolution seine Stellung als Direktor der Akademie in Neapel aufgegeben hatte, wandte er sich über Frankreich, Cassel, Göttingen und Hannover im Jahre 1800 nach Hamburg. Von da zog er nach Eutin, wo er vom Herzog von Oldenburg bis zu seinem Tode in hohen Ehren gehalten wurde.

Er kam oft nach Hamburg herüber, stand mit den bedeutendsten Menschen in lebhaftem Verkehr und hat seinen Beziehungen zu Hamburg ein Denkmal gesetzt in seiner bekannten Selbstbiographie, die für die Kenntnis des Lebens in Hamburg eine der wichtigsten Quellen bildet.

Auch Wilhelm Tischbeins Andenken hat unter der Last der ersten vernichtenden Urteile gelitten, die, wie alles einmal formulierte, beständig wiederholt worden sind.

Er war jedoch ohne Zweifel ein ganz ungewöhnliches Talent, das unter günstigeren Bedingungen wohl einen kräftigern Ausdruck seines Wesens erreicht hätte.

Vielleicht wird man in einem Menschenalter sehr viel wohlwollender über ihn urteilen, als heute die Regel ist. Der Erste, der ihm ein freundliches Wort gegönnt hat, dürfte nach langer Zeit wiederum Karl Woermann gewesen sein.

WILHELM TISCHBEIN
BILDNIS DES LEHRERS WESTPHALEN
IM BESITZ DER ST. PETRIKIRCHE

Um ein wohlbegründetes Urteil abgeben zu können, müssten wir ihn erst besser kennen. Bei der grossen Vielseitigkeit des Künstlers sind seine Leistungen ausserordentlich verschiedenwertig. Wo er sich dem Akademismus und Klassicismus seiner Zeit hingiebt, langweilt er uns ebenso sehr, wie er gerade auf diesem Gebiete seine Zeitgenossen entzückt hat, die von ihm in denselben Ausdrücken der Begeisterung redeten, wie später über Kaulbach, Piloty und Makart gesprochen wurde von ihren Zeitgenossen.

Dagegen giebt es Bildnisse von seiner Hand, die wir noch immer — oder, wenn man will — schon wieder mit Vergnügen betrachten.

Das Bildnis des Lehrers Westphalen in der Petrikirche und das kleine Mädchen mit der Puppe geben eine Vorstellung von seinem Durchschnittsmass.

Weit bedeutender erscheint er auf den beiden unter sich sehr verschiedenen Bildnissen der Kunsthalle.

Das eine ist erst vor kurzer Zeit erworben. Es würde wohl von niemandem als ein Werk Wilhelm Tischbeins be-

WILHELM TISCHBEIN
KINDERBILDNIS

stimmt worden sein, wenigstens nicht nach dem bisherigen Stande der Kenntnis, wenn nicht ein prächtiges Aquatintablatt nach diesem Gemälde von Faber (s. d.) existierte mit allen Namen. Es stellt die hamburgische Dichterin Christiane Westphalen, geb. v. Axen, dar. Tischbein war ein intimer Freund ihres Hauses. Es sind noch Briefe erhalten, die sie gewechselt haben, und die Dichterin hat auch sein Bild von Ajax und Cassandra in bewegten Hexametern besungen.

Ihr Bildnis macht den Eindruck einer in glücklicher Stunde hingeschriebenen Skizze. Man fühlt nichts von Mühsal und Qual. Es scheint, als ob der Künstler mit grosser Lust bei der Sache gewesen ist, und man möchte meinen, die Skizze — sie giebt noch nicht halbe Lebensgrösse — sei auf einen Sitz beendet.

Die Dichterin sitzt vor ihrem Schreibtisch. Sie hält das Buch in den Händen, in das sie ihre Gedichte einzutragen pflegte, und überliest eine Strophe. Über ihr energisches Profil fallen die gepuderten blonden Locken, so dass von dem Auge fast nichts zu sehen ist als ein dunkler Schattenfleck.

Koloristisch ist das Bild sehr erfreulich. Es enthält keine Spur von dem stumpfen Braun und schweren Grau, die man erwarten sollte. Alles ist hell, silbrig, leicht. Das weisse

Gewand mit den durchscheinenden weissen engen Ärmeln bildet die Hauptnote. Der Hintergrund, von dem sich der Kopf mit dem zarten Teint der Blondine und dem schweren gepuderten blonden Haar abhebt, hat ein feines Grau. Der Schreibtisch ist aus gelbbraunem Holz mit einer schwarzen Einlage unter der Messinggalerie und hat eine mit dunkel erdbeerfleischfarbenem Tuch bezogene Schreibunterlage und im Hintergrund eine ovale Landschaft in Grisaille, deren Details nicht zu erkennen sind. Es kann auch ein Himmel sein. In der Reproduktion nach Fabers Aquatintablatt wirkt das alles um einige Grade härter. Aber sie lässt noch erkennen, wie keck der Künstler die Farbe hingesetzt hat. Von der ängstlichen Vernichtung jeder Spur des Pinselstriches ist nicht die Rede.

Das andere Werk des Künstlers in unserer Galerie gehört zu dem ältesten Kunstbesitz des Staates, der 1787 seine Galerie versteigert hatte. Es ist ein grosses Reiterbildnis und stellt mit lebensgrossen Figuren den russischen General Bennigsen dar, der, von seinem Stabe umgeben, auf dem Heiligengeistfelde hält. Der Senat hatte es bei Tischbein bestellt, 1816 ist es fertig geworden. Beim Brande wurde es gerettet und der Galerie bei ihrer Gründung überwiesen.

Woermann betont mit Recht den — innerhalb der Kunst seiner Epoche und im Gegensatz zu den sonstigen grossen Gemälden Tischbeins — realistischen Charakter dieses Bildes. Man braucht nur die Federbüsche auf den Zweimastern anzusehen, um ihm recht zu geben.

Das grosse Gemälde, wohl die umfangreichste deutsche Bildnisaufgabe der ganzen Epoche — bei der man den Urheber der Idee wohl kennen möchte —, stösst beim ersten Anblick als unwahrscheinlich ab, denn die Rasse von Pferden, die der Stab reitet, ist heute ausgestorben und durch einen andern Pferdetypus ersetzt. Ramsnase, Schwanenhals sind heute nicht mehr Mode. Was Tischbein dargestellt hat, ist der Typus,

der zu seiner Zeit noch als der des edlen Blutes galt. Wie genau er Pferdetypen sah, lässt sich auf demselben Gemälde erkennen, wo rechts oben auf dem Wall Baschkiren mit ihren kleinen zottigen Pferden reiten.

WILHELM TISCHBEIN
DIE DICHTERIN CHRISTINE WESTPHALEN
AQUATINTA VON FABER
ORIGINAL IN DER KUNSTHALLE

Ebenso scharf hat er bei den Bildnissen die Europäer der vordern Reihe in der Gruppe von den nur skizzierten Köpfen der Kosacken, Kalmücken und Baschkiren der hintern Reihen unterschieden.

Wenn auch auf diesem gewaltigen Gemälde nach unserm Gefühl mehr die Absicht — eine lebensgrosse Reitergruppe als dunkle Silhouette gegen den Morgenhimmel — und die Nebensachen gut sind — rechts die Baschkiren auf dem Wall in zartem Grau, links die Kavallerie, die am Wall entlang reitet —, können wir dies Denkmal einer grossen Zeit nicht ohne Pietät betrachten. Bisher schadet ihm noch der Eindruck des Altmodischen. Doch das wird nicht lange mehr vorhalten, im nächsten Jahrhundert wird es rein historisch wirken.

CHRISTOPH HEINRICH KNIEP
1748—1825

Das Leben Knieps erinnert in seinen äusseren Linien an das Geschick des viel umhergetriebenen Wilhelm Tischbein. In Hildesheim geboren, kam er über Hannover, wo er bei einem Dekorationsmaler gelernt hatte, nach Hamburg. Hier bewegte er sich in den geistig angeregten Kreisen der Klopstock, Campe, Reimarus und Claudius und malte zahlreiche, jetzt wohl meist untergegangene Bildnisse, in schwarzer Kreide ausgeführt, als ob es Zeichnungen nach Reliefs wären. Das 1780 entstandene Bildnis von Jens Juel, das diesen Typus veranschaulicht, hat Stöttrup gestochen. Den letzten Teil seines Lebens hat Kniep in Italien zugebracht, wo er als Direktor der Akademie zu Neapel starb. Er war mit Hackert und W. Tischbein befreundet und begleitete Goethe auf der Tour durch Sicilien.

CHR. H. KNIEP
JENS JUEL
GESTOCHEN VON STÖTTRUP

Jens Juel

Klopstock

Herr und Fräulein v. Winthem

DAS NEUNZEHNTE JAHRHUNDERT

I.

Dass wir sehr wenig über die hamburgische Kunst des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, nur sehr wenig mehr über die des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts wissen, setzt uns nicht in Verwunderung. Das alles ist so lange her, und es liegen so grosse Umwälzungen und Katastrophen zwischen damals und heute.

Aber wir pflegen wie durch eine ganz unerhörte Thatsache überrascht zu werden, wenn uns bei irgend einer Gelegenheit die Erkenntnis aufgeht, dass wir von unserer Hamburger Kunst des neunzehnten Jahrhunderts im Grunde nicht mehr als über die der fernliegenden Vergangenheit gewusst haben, wenn überhaupt so viel.

Es ist bezeichnend, dass Balthasar Denner wohl immer noch der berühmteste Hamburger Künstlername ist, dass sich in der ganzen Welt nur der Name dieses einen Malers in der Vorstellung mit Hamburg verbindet.

Die hamburgische Kunst des neunzehnten Jahrhunderts muss erst wieder entdeckt werden.

Wie sie ganz oder halb in Vergessenheit geraten konnte, das hängt mit der geistigen und ökonomischen Entwickelung Hamburgs während dieser Epoche zusammen.

Die Blicke waren auf andere Dinge gerichtet, das öffentliche Interesse bei uns von politischen und ökonomischen

Kämpfen ganz in Anspruch genommen. Und da die ökonomischen Kämpfe des Welthandels, die wir Hanseaten für das Vaterland ausfochten, die ganze Bevölkerung nach einer Richtung zogen, so ging es in Hamburg allen und jedem Einzelnen wie in Preussen den Männern, die das neue Reich geschaffen und gross gemacht haben: Wenn sie auch gewollt hätten, ihnen blieb keine Musse für die tiefere Beschäftigung mit der Kunst; Ausnahmen entkräften die Regel nicht.

Es kam hinzu, dass sich, weil man von der hamburgischen Kunst nicht viel zu sehen gewohnt war, die Anschauung gebildet hatte, es gäbe keine Kunst in Hambung, und unser Land hätte bildende Kunst nie getragen, sie könne auf diesem Boden überhaupt nicht gedeihen.

Und weil wir selber nicht auf den Schild gehoben hatten, was es wohl verdient hätte, wurde auch vom Inland nicht weiter in die entlegene Provinz unserer Kunst hinein gesehen, und es fehlte uns, was vielleicht nicht ohne Eindruck geblieben wäre, das anerkennende Urteil von aussen.

Wenn der Hamburger bedeutende Kunst suchte, so sah er nach Berlin, Dresden und München. Einige hervorragende heimische Künstler liess er wohl gelten, weil ihre Werke ihm sympathisch waren, aber es würde ihn sehr verwundert haben, hätte man ihm gesagt, dass das bescheiden auftretende Bild, das er für sein Haus erworben hatte, ein so gesundes und kerndeutsches Kunstwerk wäre, wie an den Akademien wenige hervorgebracht würden.

Wir haben uns nun langsam und zunächst nicht ohne Widerstreben überzeugen lassen, dass wir in Hamburg das neunzehnte Jahrhundert aus der Geschichte unserer künstlerischen Entwickelung nicht allein nicht auszulöschen brauchen, sondern dass wir mit berechtigtem Stolz und mit herzlicher Liebe auf die Leistungen dieses Zeitraumes zurücksehen dürfen.

FRIEDRICH CARL GRÖGER 1819

SENATOR J. A. HEISE

LITHOGRAPHIE

So anziehend für uns Hamburger vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts die Betrachtung hamburgischer Kunstwerke von der Bedeutung unseres Christus als Schmerzensmann und des Thomasaltars aus unserer Johanniskirche sein mag, die vor fünfhundert Jahren entstanden sind; so gern wir den Meistern des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts folgen, die uns von den Menschen und Sitten ihrer Zeit eine Vorstellung geben, das Herz geht uns erst auf, wenn wir die Schwelle des neunzehnten Jahrhunderts betreten.

Es ist nicht nur hamburgisch, es ist deutsch, fast zum ersten Male deutsch, denn mit Ausnahme dessen, was vor fünfhundert Jahren der grosse Meister unseres Christusbildes geschaffen hat, steht fast alles, was die Jahrhunderte hindurch bei uns entstanden ist, unter fremdem Einfluss. Am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts drangen niederländische und damals noch ferner liegende süddeutsche Ideen zu uns, um die Mitte des sechzehnten stand die Cranachschule an unserem Horizont, im siebzehnten Jahrhundert wallfahrteten unsere Talente nach Holland, Belgien und Italien, im achtzehnten an die neugegründeten Akademien der deutschen Fürstenhöfe und Kopenhagens. Unter all' diesen Anregungen von aussen konnte nun nicht mehr, wie im fünfzehnten Jahrhundert, etwas ganz Eigenes bei uns entstehen.

Es lag nicht anders in Hamburg als im übrigen Deutschland, wo nach grossartiger Blüte um die Wende des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts eine Zeit der Fremdherrschaft einbrach, die bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts anhielt.

Nach einem psychologischen Gesetz, das für ein Individuum wie für ein Volk Geltung hat, führt jede Art der Nachahmung zum Untergang des schöpferischen Vermögens, wenn sie mehr als ein kurzes Durchgangsstadium bedeutet.

Solange wir in unserer Litteratur den antiken, italienischen, französischen oder englischen Vorbildern nachstrebten, konnte

aus keiner der zahllosen Begabungen, die bei uns geboren wurden, ein grosser Dichter werden.

In den drei Jahrhunderten der Nachahmung hat keine der künstlerischen Begabungen, die Deutschland hervorbrachte — und in ebenso grosser Zahl hervorbrachte wie glücklichere Länder —, das höchste Ziel erreicht, das seiner Natur bestimmt war.

An diese Thatsache zu denken, schnürt uns heute die Kehle zusammen. Tausende der edelsten Kräfte, die unser Volk durch die Jahrhunderte erzeugt hatte, und die es hätten gross und reich machen können, waren verdammt, in Mittelmässigkeit zu verkommen, weil unsere politische Inferiorität dem Einfluss des Auslandes alle Grenzen offen hielt.

Wo ein Glied der grossen deutschen Völkerfamilie ein starkes politisches Leben führte, wie die Holländer, da hatte der Boden kaum Platz für die üppige Fülle der künstlerischen Produkte, deren edelste dem Höchsten gleichkamen, was die Menschheit überhaupt vermocht hatte.

Innerhalb eines kräftigen Volkstums kann sich das Talent entfalten, indem es Muskeln entwickelt; an eine fremde Kultur angeschlossen, muss es soviel Materie aufnehmen, dass es fett wird.

Nachdem die deutsche Musik und Litteratur im achtzehnten Jahrhundert auf nationalen Boden zurückgekehrt waren, schlug die Stunde der Erlösung für die deutsche Kunst im neunzehnten. Aber leider hat sie sich nicht in demselben Umfange befreien können wie die Litteratur, von der Musik nicht zu reden. Nach dem herrlichsten Blütenfrühling in der kritischen Zeit der ersten drei Jahrzehnte setzte das alte Laster der Nachahmung des Fremden wieder ein, und von da ab sind nur Wenige deutsch geblieben. Der Mehrzahl der deutschen Talente ist es im neunzehnten nicht besser ergangen als ihren Vorgängern im sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert.

Die Ursachen dieses Witterungsumschlages, der die Blüte zerstörte, liegen zum Teil weit zurück.

* * *

Im siebzehnten und namentlich im achtzehnten Jahrhundert vorbereitete Umwälzungen, die dazu bestimmt waren, den natürlichen Nährboden der Kunst umzugestalten, haben im neunzehnten Jahrhundert ihren Abschluss gefunden.

Im Mittelalter und bis in das siebzehnte Jahrhundert hinein war die Kunst eine der Blüten lokaler Kultur gewesen. Von der Kirche, vom Bürgertum, auch wohl vom Landesfürsten getragen, hatte sie das Wesen eines Volksstammes, das in einer Stammeshauptstadt kulminierte, zum Ausdruck gebracht. In einzelnen Fällen hatte im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert in Italien, Deutschland und Frankreich die Fürstenmacht, die den Genius in ihre Kreise zog, in das natürliche Wachstum eingegriffen. Rom steht als frühester Typus solcher fürstlichen Kunstpflege da. In Deutschland haben wir ein typisches Beispiel in Cranachs Verpflanzung nach Sachsen, in Frankreich ein anderes um 1530 in der Schule von Fontainebleau.

Als im siebzehnten Jahrhundert in ganz Europa der Fürst zu dominieren begann, war es mit dem unbeeinflussten Wachstum aus.

Die Kunst wurde nunmehr — am konsequentesten unter Ludwig XIV. in Frankreich — als eine Staatsangelegenheit aufgefasst. Der Künstler wurde zum festangestellten Beamten des Fürsten.

Während bis dahin die Aufgaben religiösen oder weltlichen Charakters aus dem Bedürfnis der Kirche, der Stadtgemeinde, der Familie erwachsen waren und ihre Wurzeln im Herzen des Volkes hatten, gab es nun Aufträge durch den Fürsten, der die Kunst als den höchsten ihm zur Verfügung stehenden Luxus pflegte und sie völlig in seine Sphäre hineinriss. Es konnte bald keine andere Kunst mehr geben. Auch die Kirche

GRÖGER

PETER POEL — LITHOGRAPHIE

folgte dem Fürsten und verwandte die Kunst in demselben Sinne als Sache der Repräsentation und des Luxus wie der Hof.

Die neuen Bedürfnisse zu befriedigen, konnte der Künstler nicht mehr in der Werkstatt alten Stils lernen, bei einem Meister, der der Zunft angehörte, im beengten bürgerlichen Leben der Stadt.

Um sich die Kräfte zu erziehen, wie er sie brauchte, gründete der Fürst — nach ausländischem Muster — die Akademien als grosse Lehranstalten.

Damit hat für die gesamte Kunst eine neue Epoche begonnen.

Der Künstler war bis dahin von zufälligen Umständen abhängig. Eine materiell und geistig günstige Epoche konnte rasch zu einer Blüte der Kunstübung führen, in einer einzigen Generation, die für Kunst keine Musse und Mittel hatte, konnte alles in Verfall geraten. Der Künstler hatte keine feste Position in der Gesellschaft. Ausnahmen hingen von der Persönlichkeit ab. In den deutschen Städten gehörte er durchweg einer Zunft an und war durch ihre Schranken beengt.

An der Akademie war er ein für allemal der Zunft entrückt. Es wurde ein neuer Künstlerstand geschaffen, dem die fürstliche Bestallung einen höheren Rang verlieh. Der akademische Unterricht sorgte für die Erhaltung eines gewissen mittleren Niveaus des technischen Könnens. Im Laufe der Generationen bildete sich eine akademische Tradition.

Unter diesen neuen Bedingungen gedieh eine besondere Art künstlerischer Begabungen, fleissige, stetige Männer, die kein Übermass an künstlerischem Temperament zu Extravaganzen trieb, die sich willig oder mit Begeisterung den im Laufe der Zeit zur klassischen Geltung gelangten alten Vorbildern unterordneten, die an der Kunst schätzten, was sich lernen liess, Korrektheit und Wohlanständigkeit in erster Linie, und die durch die Autorität und das Ansehen ihrer Stellung,

durch ihre Lehrmethode und auch wohl durch direkte Massregelung die Schüler auf ihre Bahn wiesen; Beamte, und als solche zu beständiger Rücksichtnahme gezwungen.

Im neunzehnten Jahrhundert, als der unpersönliche — oder besser acephale — moderne Staat die Leitung in die Hand nahm, verschärfte sich bei vermehrtem Ansehen und bei gesteigerter Unabhängigkeit der Einfluss der Akademien, und ihre Zahl wurde durch Neugründungen erheblich vermehrt.

In Deutschland hatte jeder grössere Staat mindestens eine Akademie, sogar Städte wie Leipzig und Frankfurt besassen eine.

Die Existenz der Akademien, ihre staatliche Dotation, staatliche und private Stipendien bewirkten, dass die Kunst in die Reihe der Brotstudien eintrat. Was die Akademien verlangten, konnte eigentlich jedermann erlernen. Ausserhalb der Akademien gab es kein Heil für den Durchschnitt, während gerade die höchsten Begabungen in Konflikt mit sich selbst zu kommen pflegten, wenn sie in den Bereich der Akademie gerieten als Schüler oder als Lehrer.

Akademien haben noch nie eine Blüte der Kunst begründet, das ist eine oft formulierte Erfahrung. Sie dankten ihre Entstehung ursprünglich dem Wunsch, einen Verfall aufzuhalten, alte Herrlichkeit zu bewahren oder herzustellen. Im achtzehnten Jahrhundert wurden sie gegründet und gepflegt, um eine ganz bestimmte Art von Leistungen, die der Fürst brauchte, sicher zu erzielen. Hier fanden sie immer noch ganz bestimmte Aufgaben vor, und wo einmal das Glück es fügte, dass etwas ganz Neues zu schaffen war, wie in der köstlichen Porzellanplastik und überhaupt in der dekorativen Behandlung des Porzellans, traten sehr hohe, in ihrer Art die höchsten Leistungen ans Licht.

Im neunzehnten Jahrhundert hat der unpersönliche Staat die Akademien erhalten, weil sie einmal da waren. Er hatte nicht mehr, wie der Fürst, ein thatsächliches Interesse daran,

dass es Künstler gab. Sie waren ihm eine Last, unter der er seufzte. Er brauchte sie gar nicht und erzog, ohne weiter nachzudenken, in einem fort neue Scharen, gewissermassen im Schlendrian.

Und um den einmal vorhandenen Künstlern, für die er nichts zu thun hatte, einen Markt zu schaffen, förderte er das Ausstellungswesen, das sich im letzten Drittel unseres Jahrhunderts zu einer bedrohlichen Plage entwickelt hat. Ausstellungen sind zu einer Hetzpeitsche für den schaffenden Künstler geworden und zu einem Betäubungsmittel für das Publikum.

Die Produktion haben sie in den letzten Jahrzehnten auf das Unheimlichste gesteigert. Da sie jedoch nicht hinreichen, die gesamte Masse der erzeugten Kunstwerke vorzuführen, so haben sie wiederum zu einer ins ungeheuerliche wachsenden Verbreiterung des Kunsthandels aller Kategorien geführt.

Und nach neunzig Prozent der Kunstwerke, die erzeugt werden, trägt weder der Künstler, der sie schafft, noch das Publikum im Grunde das geringste Verlangen.

Der ökonomische Gegensatz zu der Zeit, wo Bilder nicht auf die blosse Möglichkeit, nicht auf die sehr unwahrscheinliche Aussicht eines Verkaufes, nicht auf Spekulation hergestellt wurden, sondern auf die Bestellung des Bürgers, des Priesters, des Fürsten, ist so enorm, dass der Abstand kaum zu ermessen ist.

Es kommt zu diesem ökonomischen Kontrast der künstlerische, dass einst die Bilder für bestimmte Räume und für bestimmte Zwecke gedacht waren, und dass es heute fast nur Bilder an sich giebt, die höchstens für die Wirkung in der Kunstaussellung berechnet sind, bestenfalls für den Oberlichtsaal eines Museums, der auch ein Abstractum ist.

Was der Künstler eingetauscht hat, ist nichts als völlige Freiheit oder Losgelöstheit. Er kann malen, was er will.

Aber wie teuer muss diese Freiheit für die wenigen, die sich ihrer freuen — sie sind zu zählen —, erkauft werden durch die absolute Knechtschaft vieler Tausender, Knechtschaft unter der Tyrannei der Ausstellungen, die das ruhige Austragen verhindern; des Kunsthandels, der die letzte Zuflucht der Kleinen bildet, und der sich bemüht, durch kluge Verträge die Grössten zu seinen Sklaven zu machen; des Publikums, das als Masse nicht entfernt so viel Verständnis, Liebe und Empfindung und wirkliches Bedürfnis hat, wie die Priester, Bürger und Fürsten eines untergegangenen Zeitalters, und das doch deren Stellung als Mäcen geerbt hat.

* * *

JULIUS OLDACH UM 1824
DER VATER DES KÜNSTLERS
BLEISTIFT
SAMMLUNG DER KUNSTHALLE

Das alles drohte schon in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Aber die Ausstellungen waren noch selten, der Handel mit zeitgenössischer Kunst war schwach entwickelt. Noch konnten überall selbständige Kräfte sich ungestört entfalten, denn auch der Einfluss ausländischer lebender Kunst begann erst in den vierziger Jahren fühlbar zu werden. Bis dahin hatte zwar die Nachahmung des Alten die selbständige Entfaltung der meisten der zukunftsreichen Keime der ersten Jahrzehnte verhindert, aber es war doch noch eine kräftige Flora einheimischen Charakters unberührt geblieben.

Durch die an Zahl und Umfang beständig wachsenden Ausstellungen, für deren Bedarf die präsentable deutsche Produktion je länger desto weniger genügte, wurde in steigendem Masse das Ausland herangezogen, bis wir am Ende des Jahrhunderts so weit gekommen sind, dass die Hälfte — und auch wohl mehr — der grossen Ausstellungen dem Auslande eingeräumt zu werden pflegt, dass die Veranstalter deutscher Ausstellungen darauf ausgehen, im Auslande nach bisher noch nicht klassificierten Lokalschulen zu suchen, und dass für italienische, spanische, französische, englische, nordische und slavische Kunst Deutschland einer der sichern Märkte geworden ist. Denn der Kunsthandel folgte in Deutschland den Spuren der grossen Ausstellungen, während er sich in Paris gern gegen sie wendet.

In der Entwickelung der Talente trat dabei das nationale Element immer mehr in den Hintergrund. Das Ende des neunzehnten Jahrhunderts wird vom Standpunkt künftiger Geschlechter als eine Phase erscheinen, in der eine kleine Zahl selbständiger deutscher Künstler in einem ungeheuren Schwarm von Nachahmern des Auslandes schuf.

Es herrscht auch darin ein fühlbarer Gegensatz zwischen den Zuständen der ersten drei oder vier und denen der letzten beiden Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts. Sollten wir

uns dabei nicht auch an die Zustände in unserer Litteratur erinnern? Der gebildete Deutsche pflegt für ein deutsches Buch zehn englische und französische zu lesen, von der Schmach der Übersetzungswut nicht zu reden.

* * *

Als ich studierte, habe ich von ernsten Leuten, Kunstfreunden und — in späten Stunden — auch wohl von Künstlern die Ansicht äussern hören, es gäbe im neunzehnten Jahrhundert eigentlich keine Kunst; was Kunst hiesse, hätte nur den Schein. Man würde noch einmal darüber lachen.

Und wenn dann die Modegötter, die sich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt abgelöst haben, zerpflückt wurden, Männer in hohen akademischen Ehren und Würden, deren Name jeder Mund bequem aussprach, deren Werke von allen Tagesblättern und Kunstzeitschriften über die Sterne erhoben wurden — in dem Jahrzehnt, das ihnen vom Schicksal zuerteilt war —, dann tauchte hinter ihnen in ernster Grösse der alte Meister oder das ausländische Vorbild auf, deren Nachahmer sie waren, und man sagte sich, ihre Existenz sei eigentlich nicht notwendig gewesen.

Wir haben in den letzten beiden Jahrzehnten einsehen gelernt, dass die Vielgenannten den Inhalt unserer Kunst nicht erschöpfen, dass neben ihnen, und, wenn man will, unter ihnen, bei Lebzeiten unterdrückt und gering geschätzt, eine grosse Zahl ernster Künstler an der Arbeit gewesen sind, die nicht die Eigenschaften besassen, ihrem Geschlecht zu gefallen, die still für sich lebten und schufen, von wenigen Freunden verstanden und geliebt, die aber vor den kommenden Geschlechtern neben einigen wenigen ganz grossen Begabungen als die eigentlichen Exponenten der besten Eigenschaften des Jahrhunderts der Bourgeosie Geltung haben werden.

Hat unsere Generation die Pflicht, eine grosse Revision der bisherigen Urteile über das neunzehnte Jahrhundert vor-

zunehmen, so darf sie bei der Lösung dieser kunstgeschichtlichen Aufgabe nicht vergessen, dass sie Kunst erlebt und künftig erleben wird. Es ist unsere schwache Seite, dass wir es so leicht vergessen.

Wenn die Erfahrung nicht täuscht, hat die Menschheit immer und überall nur sehr wenig Vertrauen in die künstlerische Entwickelung der nächsten Zukunft. Niemand erwartet mit dem Gefühl der Freude und des Stolzes, die Entfaltung der rund umher aufkeimenden Begabungen beobachten und miterleben zu können. Im Gegenteil pflegt man den neuen Zuwachs, weil er anders aussieht als die altbekannte und klassificierte Flora, als unbequemes, wo nicht schädliches Unkraut anzusehen und womöglich auszurotten oder doch zu kappen. Es ist sonderbar, aber es ist so: jede Epoche hat das dunkle Gefühl, es ginge mit ihr etwas zu Ende, neues, bisher nicht gekanntes könne nicht mehr geschaffen werden. Und schliesslich ist diese Stimmung auch ganz natürlich und begreiflich. Der Durchschnittsmensch sieht keine neuen Möglichkeiten und hat deshalb die Neigung, sie zu verneinen. Das Neue zu sehen, ist eine That des Genies, das die Kraft besitzt, es zu schaffen.

Wer heute lebt, sollte sich stets vor Augen halten, dass er die Aussicht auf ein ebenso grosses Quantum neuer und grosser künstlerischer Eindrücke mitbekommen hat, wie der Zeitgenosse irgend einer anderen Epoche, und dass es nur an ihm liegt, wenn er sich nicht an das frisch angerichtete Mahl setzt, sondern lieber erst abwartet und dann am dritten Tag die Reste bekommt.

Denn das ist ja in unserem Jahrhundert die Signatur der künstlerischen Bildung des Publikums, dass es nur das Menu von vorgestern gelten lässt. Es war anders in den Epochen, wo die Mächte, die die Kunst trugen, Königtum, Adel, Patriziat, Priestertum, die künstlerische Bildung besassen, die zum Genuss des eben Gewordenen befähigte.

Könnten wir in uns die freudige Hoffnung auf das, was kommen wird und kommen muss, entfachen! Es ist innerhalb der Spanne eines einzelnen Menschenlebens unendlich viel mehr, als wir zu ahnen vermögen.

Zu einer Vorlesung über die Hamburger Nazarener in den zwanziger Jahren waren im Jahre 1893 Erwin Speckters

ERWIN SPECKTER 1830
IDA SPECKTER
HANDZEICHNUNG
SAMMLUNG DER KUNSTHALLE

Gruppenbildnis seiner Schwestern von 1825 und Oldachs Miniaturen seiner Familie (der »Stammbaum«) von 1828 ausgestellt. Als ich auf das Katheder stieg, sah ich vor mir sitzen Frau Dr. Schleiden, geb. Speckter, die als junges Mädchen 1825 von ihrem Bruder gemalt war, und Herrn J. F. N. Oldach, den sein Bruder 1828 als jungen Mann mit auf dem Stammbaum angebracht hatte.

Diese beiden Menschen hatten als junge Leute gesehen, wie der Stern von Cornelius und Overbeck aufging, hatten Kaulbachs Ruhm den seiner Vorgänger verdunkeln sehen, hatten miterlebt, wie Piloty Kaulbach verdrängte, wie Makart für das grosse Publikum der Alleinherrscher wurde, wie erst die Künstler, dann das Publikum sich Menzel zuwandten, wie ein neues Geschlecht gegen Menzel Liebermann und Uhde auf den Schild erhob, und wie zum Schluss die Popularität und der Einfluss des lange zurückgewiesenen Böcklin fast alles andere zurückdrängten.

Wer heute jung ist, wird im kommenden Jahrhundert ebensoviel erleben und vielleicht grösseres.

Denn nachdem die verflossene Epoche uns die nationale Einheit gebracht hat, werden wir in einer kommenden, wenn wir nicht zu Grunde gehen sollen, die kulturelle Selbständigkeit und Unabhängigkeit erobern müssen. Das wird aber nur dann möglich sein, wenn jeder Einzelne, ob Künstler oder Laie, die Verpflichtung der Mitarbeit an diesem grossen nationalen Werk fühlen und erfüllen lernt und damit den Begriff der allgemeinen Wehrpflicht vom militärischen Gebiet auf das der Kultur überträgt. Wir müssen es als eine Schmach empfinden lernen, dass wir wohl an Wissen, aber nicht an Bildung unsern westlichen Nachbarn überlegen, und dass wir ihnen in Kulturdingen noch immer tributpflichtig sind.

* * *

F. C. Gröger
Hauptpastor Behrmann
Kunsthalle

Wie sich die Entwickelung gestalten wird, vermag heute noch niemand zu erkennen. Wohl aber lassen sich mit einiger Wahrscheinlichkeit gewisse Züge bezeichnen, die ihr nicht fehlen dürfen, wenn sie gesund und kräftig sein soll.

Zunächst werden wir kaum fehlgehen mit der Annahme, dass sich eine Reaktion gegen das Überwuchern der grossen Ausstellungen internationalen Charakters, gegen die Überschwemmung unseres Marktes mit internationaler Handelsware erheben wird.

Wenn diese Reaktion jedoch eintreten sollte, ohne dass zugleich alle Hebel angesetzt worden sind, das deutsche Volk aus seiner Vernachlässigung der ästhetischen Seite der Erziehung aufzurütteln, so käme sie zu früh. Eine Beschränkung auf die Pflege der nationalen Kunst kann nur dann günstige Folgen haben, wenn eine künstlerische Bildung des Konsumenten dafür bürgt, dass durch populäre Erfolge nicht geradezu die Mittelmässigkeiten gemästet werden.

Es wird im nächsten Abschnitt unserer Entwickelung deshalb jedermann die Pflicht haben, an seiner ästhetischen Bildung und an der der kommenden Generation mitzuarbeiten. Das gebietet nicht nur die Vorsicht auf wirtschaftlichem Gebiete, wo Geschmack sich unmittelbar in Werte umsetzt — was niemandem zu bestreiten einfallen wird —, sondern die Erhaltung unseres Volkstums. Es muss immer und immer wiederholt werden, dass die schwachen Seiten des deutschen Nationaltypus auf der ästhetischen Seite liegen. Das ist es, was den Deutschen im Auslande gegen das englische Wesen schwach macht und was die Nachbarvölker im Westen in stand setzt, sich der deutschen Bildung zu widersetzen.

Die bewusste Förderung des deutschen Wesens in der Kunst wird fernerhin mit den deutschen Zuständen sehr genau rechnen müssen, wenn sie Erfolg haben soll.

Sie wird sich zunächst zu bemühen haben, an den Orten einzusetzen, wo die wirtschaftlichen Bedingungen günstig sind. Die Vororte der Kunstpflege — im weitesten Sinne — werden neben Berlin, Dresden und München vor allem Hamburg, Leipzig, Breslau, Frankfurt, Köln und die grossen rheinischen Fabrikstädte sein müssen.

An jedem Ort werden die Massnahmen den gegebenen Bedingungen anzupassen sein. Nichts wäre gefährlicher als eine neue Schablone.

Doch wird man sich überall bemühen müssen, den jungen Talenten an Ort und Stelle eine gediegene, möglichst früh einsetzende Erziehung zu geben, damit sie langsam und sicher in den Wirkungskreis in ihrer Heimat hineinwachsen.

Die bewusste Pflege des Bildnisses im öffentlichen Leben und in der Familie gehört zu den notwendigsten Voraussetzungen. Denn das ist das einzige Fach der grossen Kunst, dessen Anbau zu allen Zeiten möglich ist und jederzeit lohnt.

Es gilt nun aber nicht nur das Publikum, sondern auch die Künstler für das Bildnis zu gewinnen, denn den meisten ist die Bildnismalerei heute unsympathisch.

Solange die jetzigen Zustände bestehen, kann man es den Künstlern nicht verdenken, dass sie vom Bildnis nichts wissen wollen, und es wird nach wie vor nur zwei oder drei Bildnismalern im ganzen Reich gelingen, sich durchzusetzen, so dass sie die Bilder so malen dürfen, wie sie selber es vor ihrem Gewissen für richtig halten und nicht, wie der Besteller es haben will, der dem Photographen seinen Willen aufgezwungen hat und nun an den Künstler denselben Anspruch erhebt. In der That ist wohl der grösste Teil der heutigen Bildnismalerei nur noch eine Konkurrenz des Photographen.

Erst wenn das Publikum sich die Wahrheit sagen lässt, die es heutzutage im Bildnis absolut nicht vertragen kann, und wenn es im Bildnis nicht bloss ein ähnliches Konterfei,

ERWIN SPECKTER 1824

DIE NÄHERIN — BILDNISSTUDIE

HANDZEICHNUNG

SAMMLUNG DER KUNSTHALLE

sondern eine tiefe psychologische Studie und ein Kunstwerk haben will, kann der Künstler, der es ernst nimmt, sich wieder damit befassen.

Bis dahin muss er das breite Feld den Surrogaten für Kunst überlassen.

II

Dass die deutsche Bildnismalerei im neunzehnten Jahrhundert ein so schwächliches Gewächs war, lag gewiss an den neuen und ungünstigen Bedingungen, unter denen die Kunst zu leiden hatte. Aber auch der neue Mensch trug Schuld daran. Er wollte schliesslich überhaupt nicht gemalt sein, und er reizte den Künstler nicht, den Vertreter der sogenannten grossen Kunst, wohlverstanden.

Jede Generation hat ihr Gesicht, wie sie ihren Charakter hat. Wenn auch gewisse Elemente im Wesen eines Volkes konstant zu sein scheinen, ändern sich seine innere Beschaffenheit und seine äussere Erscheinung zwei oder dreimal im Jahrhundert. Eine satte Generation hat ein anderes Gesicht als eine hungrige, eine kritische ein anderes als eine bigotte; ein Geschlecht, das für seinen Glauben in den Tod geht, blickt aus anderen Augen auf die Welt als das darauf folgende, das diesen neuen Glauben in dogmatische Formen bringt.

Je nach den innersten Lebensbedürfnissen des Volkes wechseln die Führer, und das innere und äussere Wesen der Führer prägt sich dem ganzen Volke auf. Der hochkultivierte kaiserliche Deutsche der Hohenstaufenzeit, in dessen Wesen sich kriegerische Mannhaftigkeit und ein starkes Gefühl für Kunst in jeder Gestalt vermischten, und dessen kraftvolle und elegante Erscheinung in den Statuen zu Naumburg und Bam-

berg uns mit Neid erfüllen, dass unser Volk von dieser Höhe der äussern Kultur so bald so tief herabgesunken ist, dieser kaiserliche Deutsche, von dem Walther von der Vogelweide rühmt, er sei wohlerzogen, war ein ganz anderes Wesen als der bürgerliche Deutsche des Reformationszeitalters, als der theologische des siebzehnten, der fürstliche des achtzehnten, der Bourgeois des neunzehnten Jahrhunderts.

Unsere Nachbarn haben ähnliche Wandlungen durchgemacht, indem sie bald dem führenden Märtyrer, bald dem führenden Fürsten oder Kavalier, bald dem Krieger — Zeitalter Napoleons —, bald dem hochkultivierten Landedelmann — Gentleman — folgten. Wie hat sich allein der Engländer umgewandelt, den noch zur Reformationszeit alle Reisenden als träge, zu handwerklicher oder kommerzieller Thätigkeit schwer zu bewegen und untüchtig schildern, der sich seines Lebens freute und von den hanseatischen Kaufleuten die Bergwerke erschliessen, Fabriken einrichten und den Handel besorgen liess. Heute trägt jeder Engländer einige Züge, die vom Kaufmann stammen, einem Stand, den es im englischen Volk vor vierhundert Jahren noch nicht gab.

Wie wird vom Standpunkte des Jahres 2000 der Deutsche des neunzehnten Jahrhunderts erscheinen?

Schon heute lassen sich in den drei Generationen, die den Zeitraum füllen, gemeinsame und trennende Züge wahrnehmen.

Das Gemeinsame ist, dass im neunzehnten Jahrhundert der bürgerliche Typus sich nach oben dem Aristokraten und nach unten dem Arbeiter aufzwingt. Denn der Bürger hat auf den weiten Gebieten der Kunst, Wissenschaft, Litteratur, in Handel und Industrie die Führung. Sein Wesen trägt mehr negative als positive Eigenschaften. Es fehlt jede Pose, jeder Versuch, sich zu präsentieren, irgend etwas herauszubeissen. Dies geht so weit, dass die ganze äussere Erscheinung gegen den Kanon des 18. Jahrhunderts ästhetisch um eine Unendlich-

ERWIN SPECKTER 1824
BILDNIS SEINER SCHWESTER MINE, DER
SPÄTEREN PROFESSORIN WURM
HANDZEICHNUNG
SAMMLUNG DER KUNSTHALLE

keit herabgestimmt wird. Zwischen dem in seiner Toilette künstlerisch bis ins Extrem individualisierten Hofmann des Rokoko und dem Bourgeois von 1850 mit seiner auf jedes künstlerische Element verzichtenden Tracht ist ein ungeheurer Abstand. Dort alle Farben des Regenbogens in reizvoller Qualität und Verbindung, hier eine Beschränkung auf Schwarz, Weiss und Grau und als Prinzip ein peinliches Vermeiden, sich von andern zu unterscheiden. Der Bourgeois trägt die Uniform seines Standes. Und wie das Gewand, ist das Auftreten, schlicht, formlos, ohne Prätension. Niemand darf sich ein Air geben. Und allmählich wachsen die Schattenseiten: die Tracht auch der wohlhabenderen Schichten wird nachlässig, plump, schwerfällig, der Mensch erscheint ungepflegt in Kreisen, die ehemals auf das Äussere Nachdruck legten. Man erkennt in der ganzen Welt den Deutschen an seinem geschmacklosen und oft genug verletzenden, wenn nicht noch schlimmern Äussern. Das Benehmen und das öffentliche Auftreten haben dieselben Mängel. Ein lautes, derbes Wesen reisst ein. Die Formen des Verkehrs werden salopp selbst in den Kreisen der sogenannten Gebildeten.

Es kam sodann hinzu, dass der Mangel an körperlichen Übungen, die sitzende Lebensweise, verbunden mit der Überhandnahme des Biergenusses die Fettleibigkeit in breiten Schichten des deutschen Volkes zu einer typischen Erscheinung machte, die doppelt wiederwärtig wirkt, wenn sie in Verbindung mit sonstiger Ungepflegtheit auftritt.

In England gilt bekanntlich die Korpulenz für ein Zeichen mangelhafter Erziehung oder schlechter Lebensart.

Alle diese Dinge fallen in Deutschland selbst in der guten Gesellschaft nicht überall auf. Aber dieser deutsche Bourgeoistypus wird uns fatal, sowie wir ihn auf Reisen mit seinen Nachbarn in Vergleich bringen. Auch der reisende Engländer, den man bemerkt, pflegt seinem Volke keine Sympathien zu

Ph. O. Runge
Der Künstler, seine Frau und sein Bruder
Kunsthalle

Kopie

erwecken. Aber er wird doch nur dann unangenehm, wenn man mit ihm zu thun hat, während die entsprechende deutsche Schicht das Auge bekümmert.

Wir dürfen keine Gelegenheit vergessen, uns vor Augen zu halten, wo es uns fehlt. Jeder Deutsche hat die Pflicht, an der Beseitigung dieses minderwertigen Typus, den viele hochstehende Persönlichkeiten tragen, zu seinem Teil mitzuarbeiten. Denn es steckt ein Stück Schwäche unseres Volkstums in der äussern Unkultur.

Ein Deutscher, der mit Engländern leben muss, pflegt mit ihrer sorgfältigeren Pflege des Körpers und der Tracht auch ihr Wesen und schliesslich ihre Sprache und Nationalität anzunehmen, während der Engländer selbst in der zweiten Generation bei uns noch als solcher äusserlich zu erkennen ist.

Im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts wird bereits eine Reaktion fühlbar, die in die deutsche Bummeligkeit und unsere Nachlässigkeit gegen die äussere Erscheinung Bresche schlägt. Einmal leider durch Nachahmung des Fremden. Der Typus des englischen Gentleman breitet sich auch bei uns aus, und macht durch die Einführung des englischen Sports an Stelle des für die Kultivierung des Äussern bis in die jüngste Zeit belanglosen Turnens gewaltige Fortschritte.

Auf der andern Seite gewinnt der auf deutschem Boden entwickelte Typus des Offiziers, dessen Ideal, von Epoche zu Epoche höher gesteckt, in einer gleichmässigen Entwickelung der Intelligenz, des Willens und des Körpers besteht, um so nachhaltigeren Einfluss, seit er in Männern wie Kaiser Wilhelm I. und Bismarck ein neues vorbildliches Leben gewonnen hat. Der Offiziersstand ist der einzige in Deutschland, der die äussere Korrektheit der Erscheinung von allen seinen Mitgliedern mit drakonischer Strenge verlangt.

Es lassen sich somit für den äussern Typus des Deutschen im neunzehnten Jahrhundert drei Epochen unterscheiden, den

drei Generationen entsprechend. Im ersten Drittel ein Chaos von Ansätzen, bewusstes Deutschtum, im Sammetrock und langem Haar zum Ausdruck gebracht, daneben der Heroentypus des napoleonischen Offiziers — selbst bei Freiheitskämpfern wie Körner — und ein Ausklang der fürstlichen Vornehmheit des achtzehnten Jahrhunderts. Darauf folgt mit dem Sinken der äussern Kultur der Bourgeoistypus, der mit der Revolution von 1848 mit Schlapphut und langem Haar und Bart zum Durchbruch kommt, und schliesslich lassen sich seit 1880 die Symptome einer Reaktion dagegen beobachten, von der noch nicht zu sagen ist, wohin sie führen wird.

Wer sehr alt geworden ist, hat wohl einen grossen Teil der Umwandlungen an seinem Äussern mitgemacht. Man sehe daraufhin die Bildnisse Bismarcks durch.

Auffallend ist, wie im ganzen Jahrhundert in Deutschland die im achtzehnten bereits unterdrückt gewesenen Standestypen wieder fühlbar werden, die in England vom nationalen Typus des Gentleman, der den Engländer an sich darstellt, ins Hintertreffen gedrängt sind. Sie werden auch bei uns wieder verschwinden, sobald wir, was die höchste nationale Aufgabe des kommenden Jahrhunderts sein wird, einen hohen Typus des Deutschen-an-sich herausgearbeitet haben.

* * *

Der Typus des Hamburgers hat im neunzehnten Jahrhundert innerhalb des allgemeinen deutschen Wesens noch einige Besonderheiten. Um die Mitte des Jahrhunderts war die Hamburger gute Gesellschaft in Deutschland die äusserlich kultivierteste. Während noch Fürstenschlösser ohne Badezimmer gebaut wurden, hatte die Körperpflege hier schon eine Heimat. Die Heiterkeit und Genusssucht, die den Hamburger um die Wende der letzten Jahrhunderte kennzeichnen, hatten im täglichen Kampf um den Anteil am Welthandel einer stillen ruhigen Art Platz gemacht. Doch stand das gesellschaftliche

JULIUS MILDE
BILDNIS VON ERWIN SPECKTER 1830
HANDZEICHNUNG
SAMMLUNG DER KUNSTHALLE

Leben auf einer ungewöhnlich hohen Stufe, weil alle grösseren Staaten Gesandte in Hamburg hielten. Seit mit der Gründung des Reiches das Corps diplomatique zusammengeschmolzen ist, hat der Einfluss merklich aufgehört, und der vornehme Hamburger Kaufmann, der um 1800 so ausgelassen war, wie seine Natur es gestattete, der um 1850 ein Übermass an Arbeit auf sich genommen und die äussere Lustigkeit und die unbändige Vergnügungssucht aufgesteckt hatte, dabei aber in der Pflege einer Geselligkeit sehr vornehmer Art doch den Lebemann und Weltmann im deutschen Bürgertum darstellte (wo gab es im deutschen Bürgertum eine Erscheinung wie Ernst Merck?), hat am Ende des Jahrhunderts zwar in seiner äussern Erscheinung und in seinem ruhigen festen Auftreten immer noch sehr viel vor seinen Berufsgenossen im übrigen Reich voraus, seine Bremer und Lübecker Landsleute ausgenommen, aber er steht doch nicht mehr so allein mit seinen Vorzügen wie vor zwei Menschenaltern.

Der charakteristische Typus des Hamburger Handelsherrn fällt uns selber natürlich nicht auf. Aber wer nach längerem Aufenthalt im Binnenlande wieder in die Heimat kommt, erkennt ihn überall. Der Arzt, der Jurist, der Gelehrte nimmt ihn an und oft genug sogar der Prediger.

Die dominierenden Züge sind Gepflegtheit der äussern Erscheinung, ohne dass jedoch eine Spur von absichtlicher Eleganz erkennbar wäre, Ruhe und Gemessenheit des Auftretens und in vielen Fällen eine gewisse Schwerfälligkeit in der Handhabung der äussern Formen, die im Hofleben besonders gepflegt werden. Er wirkt am vorteilhaftesten in seinem eigenen Hause. Und die dominierende »Einhäusigkeit« macht ihn, wie den Engländer, im öffentlichen Auftreten zurückhaltend bis zur Scheuheit.

* * *

Die äussere Erscheinung des Deutschen im neunzehnten Jahrhundert musste hier kurz gestreift werden.

Ein Versuch, die Momente hervorzuheben, durch die sich sein inneres Wesen von seinem Vorfahr im achtzehnten Jahrhundert unterscheidet, würde hier zu weit führen. Es versteht sich von selbst, dass gewisse äussere Züge den innern entsprechen. Im grossen Ganzen zeigt unser Volk in diesem Abschnitt einen auffallenden Mangel ästhetischen Empfindens und ästhetischer Bildung. Seine Qualitäten brauchen an dieser Stelle nicht gerühmt zu werden.

* * *

Die Bildnismalerei wurde aus all' diesen Ursachen eine der schwachen Seiten der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Sie galt als Gattung in den Augen des Publikums kaum soviel wie die Landschaftsmalerei, nicht soviel wie die Genremalerei und stand tief unter der Historienmalerei. Akademische Schulen teilten diese Abneigung, z. B. Cornelius und seine Nachfolger.

Es hat dabei jedoch eine grosse Zahl berühmter Bildnismaler gegeben, die zum Teil sogar europäischen Ruf hatten und von auswärtigen Fürsten stark beschäftigt wurden. Und in jeder Stadt zählt man lokale Berühmtheiten, die zu ihrer Zeit sich des Zulaufs der Wohlhabenden erfreuten.

Aber die Zukunft wird sich nur nach sehr wenigen unter ihnen umwenden, und wenn ein Blick sie trifft, wird er sich schnell abkehren. Denn das Gros der offiziellen Bildnisse des neunzehnten Jahrhunderts steht in Deutschland sehr viel tiefer als in irgend einem der früheren Jahrhunderte, so tief, dass es kaum noch in die Kunst gehört.

Und doch sind im neunzehnten Jahrhundert bei uns Bildnisse gemalt worden, die mit zu dem Besten gehören, was wir an Menschendarstellung ausserhalb der wenigen Werke allerhöchsten Ranges überhaupt besitzen. Wir müssen sie aber erst wieder ausgraben.

Die besten entstammen der ersten Hälfte des Jahrhunderts, einer Epoche, wo die deutsche Kunst noch relativ selbständig war. Ihre Urheber sind meist unbekannte und vergessene Leute. — Sie pflegen ihre Verwandten und Freunde zu ihrer eigenen Freude zu malen, einfach, ernst, eindringlich. Und sie schildern den arbeitsamen Bürger und seine Frau, die gar keine Prätension haben, etwas Höheres zu sein, von der rein menschlichen Seite mit so viel Andacht und Respekt vor der Natur, so feinfühlig charakterisierend, wie wir aus früheren Zeiten nur wenige Bildnisse besitzen. Dabei sind ihre Motive viel reicher, als wir erwarten sollten. Sie wissen natürliche und charakteristische Stellungen zu finden, die noch nie ein Bildnismaler gewagt hatte, sie geben den Innenraum oder die Landschaft als stimmungsvollen Hintergrund, vereinigen Familien um den Tisch mit der Lampe, auf dem Balkon oder der Veranda des Hauses. Es liegt ein herber Ernst, eine Grösse über vielen dieser schlichten Bildnisse, denen die süssliche elegante Manier der berühmten Meister ihrer Zeit nicht die Schuhriemen löst.

Wenn man die Werke dieser vergessenen ernsten Künstler mit denen der Modemaler vergleicht, die durch sehr minderwertige, aber dem niedern Geschmack entgegenkommende Leistungen zu Ruhm und Vermögen gekommen sind, dann will es scheinen, als ob das neunzehnte Jahrhundert seine besten Begabungen habe verkommen lassen.

Alles dies gilt besonders von den hamburgischen Künstlern der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Wie weit auch in den übrigen deutschen Staaten dieselben Erscheinungen auftreten, lässt sich im einzelnen noch nicht genauer bestimmen, da das Material noch nicht genügend gesichtet ist.

* * *

Wenn wir die Bildniskunst des engen Hamburger Kulturgebiets von diesem Standpunkt aus ansehen, so strömt uns

eine warme Blutwelle ins Herz. Da ist eine Kunst, die wir liebhaben können. Eine bescheidene, fast zaghafte Kunst, die sich aber in ihrer Anspruchslosigkeit und Tiefe neben der Kunst reicherer und glücklicher Zeit behaupten wird. Sie hat nichts Überraschendes, nichts Grossartiges, ihre malerischen Qualitäten in engerem Sinne blenden nicht. Aber sie hat Züge, die die ältere Kunst nicht kennt, und die man unter dem Namen Intimität zusammenfassen kann. Es ist eine Kunst, die nicht scheinen will (und nicht scheinen könnte, wenn sie auch wollte), die aber ein neues Wesen ausdrückt, das einfach Menschliche, das sich ohne Apparat giebt.

Es geht ein starker gemeinsamer Zug durch alle diese Bildnisse. Unabhängig voneinander und von Vorbildern des Auslandes und vergangener Epochen entstanden, drücken sie die innerste Natur des neuen Geschlechts aus.

Selbst die noch unter dem Einfluss des achtzehnten Jahrhunderts gebildeten Künstler, wie Aldenrath, Gröger und Hardorff zeigen sich hie und da von dem neuen Zuge ergriffen. Könnte ein Meister des achtzehnten Jahrhunderts ein Bildnis gemalt haben, wie das des Pastor Behrmann von Gröger?

Runge steht auch im Bildnis allein. Aber hat nicht auch er in seinem Familienbilde, in den Hülsenbeckschen Kindern, vor allem aber in den Bildnissen seiner eigenen Kinder das neue Gefühl für den Menschen zum Ausdruck gebracht? Es kommt uns heute vor, als ob vor ihm kein Bildnismaler so rein und so tief wie er gefühlt hätte, was ein Kind ist. Er sieht alle Schönheit, ohne auf ein ornamentales Ideal hinzusteuern.

Dann kommt in den zwanziger Jahren das Geschlecht der jungen Nazarener, die in ihrer ersten naiven Zeit die Eltern Oldachs, das Specktersche Elternpaar, die alten Tanten Oldachs und in den Bleistiftzeichnungen alle Freunde und Verwandte nicht allein porträtieren, sondern ausdrücken, und aus ihrem Kreise entwickelt sich Julius Milde, der, von seinen

Zeitgenossen nur wenig beachtet und fast nie beschäftigt, einige Bildnisse in ihrer Art ersten Ranges uns hinterlassen hat.

Günther Gensler steht ihnen nahe. Er malt als junger Mensch und halber Dilettant seine Eltern, dass wir heute in diesen Bildnissen die tiefsten Charakterstudien erkennen. Das Studium der Alten lenkt ihn nachher von dieser Innerlichkeit ab. Aber er bleibt dabei immer eine seltene und eigenartige Erscheinung in der deutschen Kunst.

In dem vergessenen Hamburger Nazarener Wassmann haben wir einen Seelenschilderer und einen Erfinder einfacher, charakteristischer, nie versuchter Stellungen besessen, dessen Bedeutung erst die kommende Generation schätzen wird.

Robert Schneider, die Lithographen Otto Speckter und Graupenstein haben uns eine wertvolle Schilderung ihrer Zeitgenossen hinterlassen, die heute vielleicht im Stadium des Altmodischen steht. Aber sie ist eindringlicher als alles, was wir aus vergangenen Jahunderten besitzen.

Kindermann ist uns noch nicht genügend bekannt, doch giebt uns das in Lübeck aufbewahrte Familienbild die Vorstellung einer sehr ernsten Kunst.

In Steinfurth erhebt sich dann noch einmal ein Künstler sehr hohen Ranges, und die wenigen Bildnisse, die Hans Speckter gemalt hat, machen die Trauer über seinen frühzeitigen Verlust immer wieder lebendig.

Die meisten dieser Künstler und die begabtesten fast alle haben einsam für sich gearbeitet, ohne dass ihre Zeitgenossen zum Bewusstsein ihres Wertes gekommen wären. Günther Gensler, Milde und noch wieder Hans Speckter sind durch diese Gleichgültigkeit sogar zeitweise ganz von der Kunst abgelenkt worden und haben sich historischen Studien hingegeben.

Was sich bisher angefunden hat, erschöpft das noch Vorhandene, das sich im Besitze der Familie birgt, nicht entfernt.

GÜNTHER GENSLER — DIE FAMILIE MÖHRING
ÖLGEMÄLDE IM BESITZ DER KUNSTHALLE

Diese Publikation möchte mit dahin wirken, dass man den alten Besitz schätzen und lieben lernt, und dass man für seine Erhaltung mit Umsicht Sorge trägt. Es hängt ein Stück hamburgischer Geschichte daran.

Für die künftige Entwickelung der Kunst in unserer Vaterstadt liegt in der Kenntnis und Erkenntnis dieser vergessenen Schätze ein Trost und eine Mahnung. Ein Trost, weil das alte Vorurteil, dass es uns an Talenten gefehlt habe, glänzend widerlegt wird, eine Mahnung, weil das Schauspiel der Vernachlässigung so grosser und eigenartiger Begabungen unser heimatliches Pflichtbewusstsein erwecken sollte.

Mögen die Talente, die uns jedes Jahr beschert, im zwanzigsten Jahrhundert pflegsamere Zeitgenossen finden, als ihre Vorgänger im neunzehnten.

* * *

Es wird unserer Generation sehr schwer, den Standpunkt für die vorurteilslose Auffassung der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts zu finden.

Wir Hamburger haben uns zuallererst mit Freudigkeit zu den Unsern zu bekennen. Die Vertrautheit mit ihrem Wesen und ihrem Werk muss für uns den Ausgangspunkt aller Kunstbetrachtung und aller Kunstpflege bilden. Was wir besitzen, ist reich genug, dass jeder einen Platz finden kann, wo er mit seinen besonderen Sympathien sich aufhalten mag.

Und wenn wir auf das halbe Jahrtausend hamburgischer Kunstgeschichte zurückblicken, das unsere Galerie uns in grossen Zügen heute schon entrollt, so werden wir vielleicht mit einigem Erstaunen verspüren, dass uns gerade bei der Betrachtung der Dokumente aus dem neunzehnten Jahrhundert erst eigentlich warm ums Herz wird.

ÜBERGANGSKUNST

Vom achtzehnten Jahrhundert her ragen zahlreiche Künstler ins neunzehnte hinein. Einige haben von der neuen Welt — die ersten drei Jahrzehnte bedeuten in der deutschen Kunst eine gewaltige Keimzeit — nichts mehr zu hoffen. Sie treten fertig über die Schwelle und ändern sich nicht mehr. Das scheint der Fall des alten Hardorff. Einige sehen in der neuen Zeit in erster Linie neue Möglichkeiten des Erwerbs; sie beuten ihre eigenen neuen und die nicht von ihnen erzeugten Gedanken geschäftsmässig aus. In diese Kategorie gehört Christopher Suhr. Andere lassen sich, obwohl ihre Bildung dem achtzehnten Jahrhundert angehört, doch noch vom neuen Geist mit fortreissen und schaffen Kunstwerke, die in den Grenzen des achtzehnten Jahrhunderts nicht denkbar wären. Hierher gehören namentlich die Ersten, die sich als Künstler der Technik der Lithographie zuwandten. Auf dem jungfräulichen Boden lohnte jede Anstrengung doppelt. Gröger und Aldenrath sind hier vor Allen zu nennen.

Aber diese ganze Gruppe muss von denen, die neue Ideen und Empfindungen gebracht haben, scharf getrennt werden, wenn auch einzelne ihrer Ausläufer die Vertreter des Neuen um Jahrzehnte überlebt haben. Ph. O. Runge, der alle wesentlich neuen künstlerischen Gedanken des neunzehnten Jahrhunderts schon gedacht und ausgedrückt hatte, stirbt 1810;

Gerdt Hardorff, sein erster Lehrer, dessen Ideen im achtzehnten Jahrhundert bereits erstarrt waren, überlebt seinen Schüler bis 1864. Runge hätte seine Briefe aus dem zwanzigsten Jahrhundert datieren, Hardorff immer beim achtzehnten bleiben müssen. Es würde auch in unserer Zeit eine lehrreiche Mannigfaltigkeit ergeben, wenn jeder Künstler die Jahreszahlen der Epoche, der seine Werke angehören, zu gebrauchen verpflichtet wäre. Übrigens ist es eine sehr instruktive Übung, sich vor einem eben entstandenen Bilde zu fragen, welche Jahreszahl es tragen müsste.

FRIEDRICH CARL GRÖGER
1766—1838

Gröger ist drei Jahre älter als Gerdt Hardorff. Aber während dieser, soweit sich heute urteilen lässt, seine Entwickelung im achtzehnten Jahrhundert so gut wie abgeschlossen hatte, trat Gröger auf dem Gebiet der Ölmalerei als Schüler ins neue Jahrhundert und machte erst in diesem Abschnitt als Bildnismaler und in der Originallithographie seine eigentliche Entwickelung durch. Bis er 1798 zum Studium der Ölmalerei nach Dresden ging, scheint er der Hauptsache nach gezeichnet zu haben. Alle seine Bildnisse in Ölfarben stammen, soviel mir bekannt, aus dem neunzehnten Jahrhundert. Datiert scheinen sie fast nie zu sein.

Er war als Sohn eines Schneidermeisters in Plön geboren. Seine Begabung, die in dumpfem Drange die Fesseln zu sprengen versuchte, brachte ihm die üblichen Konflikte schon als Kind, wo er Thüren und Wände mit Kreide bemalt, Puppen aus Papier schneidet, Figuren aus Holz schnitzt und aus Thon knetet, sich aus zerriebenen Mauersteinen eine rote Farbe mischt und sie mit Reisern aufträgt, wo sie nicht hingehört. Es wird von einem Puppentheater berichtet, das sich der zwölf- oder vierzehnjährige Junge selber angefertigt hatte, um den Hamlet aufzuführen, und das der erboste Vater in den See stürzte.

In der Drechslerlehre, der er entsprang, und dann in der Lehre bei einem Anstreicher mag sich der Überschwang gelegt haben. Hier begann er bereits sich durch Bildniszeichnungen einen Nebenerwerb zu schaffen, der ihm Mut machte, das Handwerk liegen zu lassen. Er wandte sich nach Lübeck, wo er viel Zuspruch fand und in seinem Schüler Aldenrath einen Freund errang, mit dem er das ganze spätere Leben teilte.

Mit Aldenrath ging er zur weiteren Ausbildung nach Berlin, fand darauf in Hamburg günstigen Boden und wandte sich dann wieder mit Aldenrath gemeinsam nach Dresden, um die Lücken seiner Ausbildung zu schliessen. Aber sie scheinen bald nach Hamburg zurückgekehrt zu sein. Von hier aus gingen sie nach Paris, um die von Napoleon zusammengeraubten Kunstschätze zu studieren, nach Kiel und Kopenhagen. Aber in Hamburg und dem nahen Lübeck fanden sie das eigentliche Feld ihrer Thätigkeit.

Ursprünglich scheinen sie vielfach gemeinsam ihre kleinen Silberstiftzeichnungen ausgeführt zu haben. Im neunzehnten Jahrhundert gingen sie gesondert ihre Wege. Gröger malte lebensgrosse Bildnisse in Öl, Aldenrath wandte sich der Miniaturmalerei zu. Nur in der Lithographie vereinigten sie später ihre Thätigkeit an demselben Kunstwerk.

Gröger ist zweifellos die kräftigere Begabung und der Anführer. Aldenrath scheint mehr eine weibliche, nachempfindende Natur gewesen zu sein.

Bildnisse von Gröger kommen in Hamburg, Lübeck, Kiel und Kopenhagen nicht selten vor, freilich nicht so oft, wie man erwarten sollte. In dem kritischen Menschenalter nach seinem Tode scheint sehr vieles vernichtet zu sein.

Da seine Werke selten anders als durch die Tracht zu datieren sind, vermögen wir bei ihm so wenig wie bei vielen anderen Bildnismalern des neunzehnten Jahrhunderts uns eine Vorstellung von seiner Entwickelung zu machen. Erst spät

zur Ölmalerei gekommen, scheint er die einmal erworbene Art festgehalten zu haben. Und das ist eher die des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts, als die des neuen.

F. C. GRÖGER
DER KÜNSTLER SELBST, SEIN FREUND ALDENRATH UND SEINE PFLEGETOCHTER
ÖLGEMÄLDE — KUNSTHALLE

Er malt in der Regel Brustbilder. Seltener kommen ganze Figuren vor, sitzend oder stehend. An Gruppenbildern ist mir nur das Doppelbildnis von ihm und seinem Freunde Aldenrath bekannt geworden. Meist giebt er dem Kopf einen neutralen Ton als Hintergrund. Nur bei einem Kinderbildnis erinnere ich mich, eine Landschaft gesehen zu haben. Auch den Innenraum pflegt er nicht weiter anzudeuten, höchstens dass er ein Möbel einführt. Man sieht schon darin den Wesensunterschied zwischen ihm und Runge, der sich ein Bildnis gar nicht anders als in einem künstlerisch vollständig rekonstruierten Raum denken kann.

Dass Gröger der Bildnismaler ist, dessen Phantasie sich mit Bilderproblemen nicht beschwert, geht sehr deutlich aus dem Gruppenbildnis hervor, auf dem er sich selbst, seinen

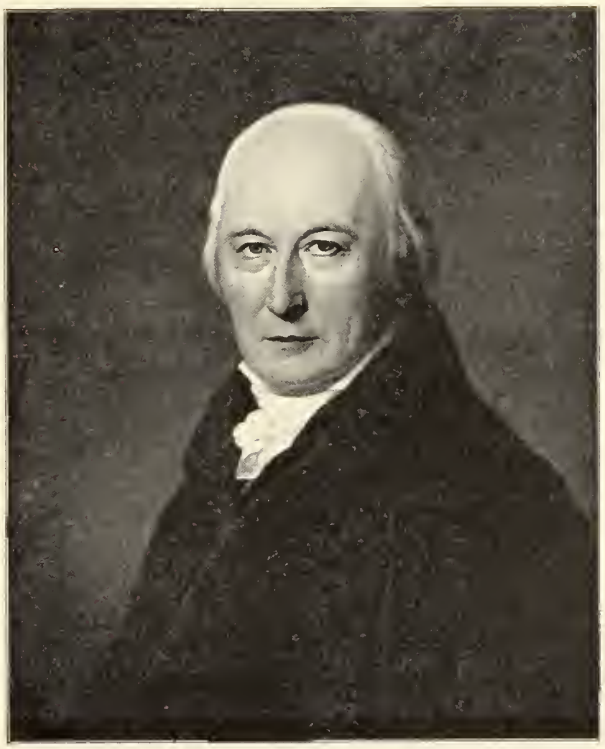
Freund Aldenrath und sein Adoptivtöchterchen schildert. Den Raum fühlbar zu machen, versucht er kaum. Man kann das Bild lange kennen, ohne bemerkt zu haben, dass der eintönige graue Hintergrund die Andeutung eines ionischen Pilasters enthält, und dass die Wand im Halbrund das Zimmer abschliesst. Die Gruppe befindet sich zwischen einer Staffelei und einem Stuhl. Ihr Beisammensein ist nicht motiviert, jeder bleibt innerlich und äusserlich für sich. Gröger sitzt vor der Staffelei, die Rechte auf das Knie gelegt, und blickt über die Schulter auf den Beschauer. Das kleine Mädchen, ebenfalls den Beschauer ansehend, hat den Arm auf seine Hand gelegt. Das ist die einzige intimere Geberde auf dem Bilde. Aldenrath steht unbeteiligt zwischen ihnen im Hintergrund und scheint auf die Staffelei zu blicken. Es ist eigentlich keine Bildnisgruppe, sondern ein Arrangement von Bildnissen. Alle drei machen den Eindruck, als seien sie nach Möglichkeit verschönert.

Die Farbe darf nicht mit Runges Absichten und Leistungen verglichen werden. Schwarz, Weiss, Grau in den Gewändern und im Hintergrund und Braun im Holz des Stuhles und der Staffelei, das ist alles, womit das Fleisch der Gesichter und der Hände umgeben ist. Ein Helldunkel ziemlich willkürlicher Konstruktion bringt die Gruppe zusammen.

Dies Bildnis ist für die Beurteilung Grögers sehr wichtig, weil es seine Grenzen scharf betont. Er ist einer der Bildnismaler, die sich wesentlich nur für den Kopf interessieren, denen schon ein Brustbild mit Händen schwer fällt. In dieser Beziehung scheint seine bildende Phantasie unendlich beschränkter als die Graffs. Doch müssen wir uns vor einem abschliessenden Urteil noch hüten, es ist ja immerhin nicht ausgeschlossen, dass Bildnisse von ihm auftauchen, die ihn in der Schätzung unserer Nachkommen höher hinauf rücken.

Ausser dem Gruppenbilde besitzt die Kunsthalle jetzt fünf Brustbilder und ein Kinderbildnis in kleinem Format.

Ph. O. Runge
Die Hülsenbeckschen Kinder
Kunsthalle



F. C. GRÖGER
SCHAUSPIELDIREKTOR SCHRÖDER
ÖLGEMÄLDE — KUNSTHALLE

Unter den Brustbildern sind die des Theaterdirektors Schröder und seiner Frau historisch wichtig. Das der Frau ist nicht ganz vollendet und hat vielleicht gerade deshalb etwas Frischeres als das des Mannes. Es fehlt die mechanische Durchglättung der Züge. Bedeutender sind die beiden Bildnisse des Hauptpastors Behrmann und seiner Frau. Das der Frau hat eine sehr individuelle und überzeugende Haltung. Das des Mannes trägt in dem sprechenden Munde mit der dicken Unterlippe etwas von dem neuen Wesen der Kunst, das Runge einmal »bewegendes Leben« nennt. Der Anblick dieses Kopfes teilt ein Gefühl für das Leben mit, das hinter diesen Augen hauste.

Wenn auf all' diesen Brustbildern der Ton des Fleisches etwas gleichmässig Atelierhaftes hat und an die Materie des Fleisches nur ganz von fern erinnert, so giebt es doch hie und da noch andere Bildnisse, die materiell überzeugender wirken, weil sie nicht nur Zeichnung mit Farben, sondern auch Malerei sind.

Von den Bildniszeichnungen der ersten Epoche scheint nicht sehr viel auf unsere Epoche gelangt zu sein, so unend-

lich viel davon existiert haben mag. Dass er viele Jahre nur vom Bildniszeichnen gelebt hatte, war ihm nachher, als er sich der Lithographie bemächtigte, von sehr grossem Nutzen.

Der Lithograph Gröger ist uns heute sehr viel sympathischer als der Ölmaler. Dort haben wir nichts mehr zu überwinden, um alle künstlerischen und technischen Qualitäten zu geniessen, denn der Künstler, der von je gezeichnet hatte und zu spät zur Ölmalerei gekommen war, um nicht auch mit der Farbe vorwiegend zeichnerisch zu arbeiten, ist hier ganz in seinem Element. Die neue Technik, die es zu bewältigen galt und deren Schwierigkeiten nicht gering anzuschlagen sind, gab ihm eine neue Jugendfrische. Mit einem Ruck scheint er vorstürmend sich in den Besitz aller Ausdrucksmittel gesetzt zu haben. Wir sehen kein Tasten und Versuchen, er ist im Sprung am Ziel.

Seine und seines Freundes Bildnislithographie, teils nach seinen Bildern, teils nach der Natur, sind als ganzes weitaus das Beste, was künstlerisch bei uns in der Lithographie geleistet ist. Die Charakteristik wie die Technik stehen gleich hoch. Alles, was vorher der Kupferstich im Bildnisfach bei uns versucht hat, sinkt daneben zur Unbedeutendheit herab, nur wenige Lithographien derselben Epoche behaupten sich durch selbständige Eigenschaften noch einigermassen, und alle späteren Bildnislithographien stehen vom Standpunkt der geschmackvollen Benutzung der technischen Mittel der Lithographie unbedingt weit unter ihrer Höhe. Sie sind auch keine Nachahmungen. Was mir auf demselben Gebiet aus anderen deutschen Kunststädten bekannt geworden, ist ganz anders, wenn es gut ist. Man darf es wohl aussprechen, dass der Hamburger nur in der kurzen Zeit, wo Gröger und Aldenrath lithographiert haben, für die Reproduktion des Bildnisses Kräfte ersten Ranges zur Verfügung gehabt hat, kaum mehr als ein Jahrzehnt lang in einem Zeitraum von vierhundert Jahren.

Grögers Lithographien sind, wie seine Ölgemälde, meist nur Brustbilder, selten kommt eine Figur mit Händen vor. Wo er einmal nicht nach einem Gemälde oder in der Art eines Gemäldes vorgeht, beschränkt er sich auf eine leichte, fast

F. C. GRÖGER
BILDNIS DER FRAU SIEVEKING
LITHOGRAPHIE

skizzenhafte Wiedergabe des Kopfes, so bei dem Bildnis von Peter Poel (S. 55). Dann sind seine Lithographien uns freilich am aller sympathischten. Er gab dann eben nur das, was ihn wirklich interessierte, das Gesicht. Für die Skizze einer charakteristischen Haltung des Körpers hat Gröger die Lithographie nie benutzt. Das lag jenseit des Kreises, in dem seine Sympathien weilten. — Mit der Grenze, die seiner Kunst in der Ölmalerei gezogen war, wird auch zusammenhängen, dass er Gruppenbildnisse nicht auf den Stein bringt, wie sie in den zwanziger Jahren in der Phantasie der jungen Hamburger Nazarener Oldach und Speckter schon lebendig waren und nachher von Milde und Gensler in die Malerei und von Otto Speckter in die Lithographie eingeführt werden sollten.

Grögers Bildnisse sind in Kreidemanier auf den Stein gezeichnet, mit sparsamer Anwendung des Schabers. Sie haben einen feinen grauen Ton, der zuweilen in silbrige Zartheit übergeht, und zeigen von dem bleiernen Wesen, das später einreisst, keine Spur. Das Tintige, das in der Technik so leicht sich einstellt, fehlt absolut, nirgends stören Schwärzen. Was in Grögers Ölbildern nicht die Stärke ist, das Gefühl für das Leben der darzustellenden Materie, namentlich des Fleisches, spricht in den Lithographien sehr stark, und da der Kopf nicht in harter Silhouette auf leerem Grunde sitzt, sondern sich von einem sehr zart mit der Zeichnung zusammengestimmten Hintergrunde abhebt, so kommt in der Gesamthaltung etwas sehr Distinguiertes zu stande. Aber auch die Art der Menschen, die sich zu Grögers Zeit porträtieren liessen, kommt der Wirkung zu gut. Die Männer und Frauen, meist nicht mehr der ersten Jugend angehörig, hatten im achtzehnten Jahrhundert als junge Leute noch gelernt, zu repräsentieren und ihre äussere Erscheinung zu pflegen. Es ist auffallend nebenbei, dass sich schon eine ganze Anzahl von Damen lithographieren lässt. Die neue Zeit!

Im nächsten Jahrhundert wird es in den Hamburger Familien einen grossen Wetteifer geben, die Reihe der Grögerschen Lithographien vollständig zu besitzen. Heute wird ihnen nur erst von ausländischen Museen und von Hamburgensiensammlern nachgestellt, und das noch selten genug.

Heinrich Jacob Aldenrath (1775—1844) wird bei der Miniaturmalerei und der Lithographie zu erwähnen sein. Was ich in Lübeck an Ölbildern von ihm gesehen habe, hatte dagegen kein besonderes Verdienst. Aldenrath ist von Geburt Lübecker. Jacob Tischbein und später sein Freund Gröger waren seine Lehrer. Sein Leben und seine Schicksale waren untrennbar mit denen seines Freundes verbunden. Als Gröger 1838 starb, brachen über ihn schwere Altersjahre herein. Er liegt an der Seite seines Freundes auf dem St. Michaeliskirchhofe begraben.

Wie sie im achtzehnten Jahrhundert an Zeichnungen gemeinsam gearbeitet hatten, so haben sie nachher im neunzehnten in der Lithographie wiederholt an demselben Bildnis auf dem Stein gezeichnet. Aber Gröger ist sicherlich auch hier der Pfadfinder. War doch Aldenrath von der Silberstiftzeichnung zur Miniaturmalerei übergegangen zur selben Zeit, wo Gröger, der ältere, die Ölmalerei zu seiner Hauptthätigkeit machte. So scheint Gröger seinen Freund bei der Einarbeitung in die neue Technik mit sich gerissen zu haben auf eine Höhe, die Aldenrath allein nie erreicht haben würde. Seine selbständigen Lithographien sind denn auch weit weniger zahlreich, als die seines Freundes, und stehen nicht so hoch, überwiegend sind sie ausserdem nach Gemälden von Gröger und anderen ausgeführt und nur ausnahmsweise nach der Natur.

Wir werden künftig nicht, wie es meist üblich und der Zunge bequemer ist, Aldenrath und Gröger, sondern umgekehrt Gröger und Aldenrath sagen.

CHRISTOPHER SUHR
1771—1842.

Der älteste der Gebrüder Suhr, Christopher, gewöhnlich Professor Suhr genannt, war der bedeutendste und der einzige, der eine gediegenere Ausbildung erfahren hatte. Er muss ein tüchtiger Geschäftsmann gewesen sein, denn er hat allein und mit seinen Brüdern durch mehrere Jahrzehnte die Situation in Hamburg nach allen Richtungen ausgebeutet. Es giebt kaum ein Gebiet, auf dem er nicht selber thätig war oder seine Brüder zur Arbeit anleitete. Er hat zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, als die Papiertapete ihre Herrschaft noch nicht angetreten hatte, Zimmerdekorationen gemalt und ging, als französische Künstler ihn von diesem Arbeitsfelde verdrängten, zur Bildnismalerei über; er war Miniaturmaler und bemächtigte sich des von England neu eingedrungenen Faches der Panoramenmalerei. Er gab eine Anzahl von Hamburgensien — darunter den berühmten Hamburger Ausruf und die Kosackenbilder — in Aquatinta heraus und gründete später eine lithographische Anstalt. Auf allen diesen Gebieten war er nicht eigentlich originell, die Panoramenmalerei ausgeschlossen, aber er bewies überall eine seltene Findigkeit, das in der Luft Liegende zu wittern und jedem nur halbwegs fühlbar gewordenen Bedürfnis entgegenzukommen. Den grössten Einfluss hat er durch seine Panoramen ausgeübt. Die ersten deutschen Stimmungsmaler Morgenstern und Vollmer waren seine Schüler, und seine Pa-

noramen, soweit sie erhalten sind, beweisen eine in jener Zeit seltene Objektivität der Anschauung.

Er hat sehr viele Bildnisse gemalt und war in diesem Fache wohl ein halbes Jahrhundert thätig. In den neunziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts begann er mit sehr tüchtigen Miniaturen (s. diesen Abschnitt) und Bildnissen gepuderter Damen und Herren. Sein letztes Werk beim Ausbruch des grossen Brandes war ein Bildnis. Im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts ging er sehr kräftig in die Farbe. Auf seinem Selbstbildnis von 1837 ist er bei einem gleichmässigen Braun angelangt. Man ahnt bei diesem Bildnisse nicht, dass er einmal Bildnisse in Form von Genrescenen im Garten gemalt hatte.

CHRISTOPHER SUHR 1837
SELBSTBILDNIS
KÜNSTHALLE

Professor Suhr, der sich seine Brüder zu Gehülfen für die geschäftliche Ausbeutung der Kunst herangezogen hatte, war zweifellos ein nicht unbedeutendes Talent. Seine besten Arbeiten dürften die des ersten Jahrzehnts nach seiner Rückkehr sein, und zwar namentlich seine seltenen Miniaturen.

SIEGFRIED BENDIXEN
1784 bis um 1850

Es ist noch nicht möglich, ein Charakterbild des sehr vielseitigen Künstlers zu geben, der durch Jahrzehnte in Hamburg eine hervorragende Rolle gespielt hat. Er war auf allen Gebieten thätig und wird besonders als Blumenmaler gerühmt. Nach einem einzigen Stillleben, das mir zu Gesicht gekommen, verdient er das Lob. Über seine Bildnismalerei lässt sich nach den mir bekannten Fragmenten nicht so günstig urteilen. Doch kann jeder Tag eine Überraschung bringen, denn in der Lithographie hat er seinen eigenen Platz.

Über seine Stellung zu seinen Schülern konnte ich den letzten, Louis Gurlitt, 1895 noch befragen und am selben Tage Aufzeichnungen machen (Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle, Band 3). Darnach hat er sie im wesentlichen als Gehülfen bei der Ausführung dekorativer Aufträge verwendet und sie sonst so ziemlich sich selbst überlassen. Naturstudien mussten sie auf eigene Faust machen. Er vermied es sogar, ihnen seine eigenen Arbeiten zu zeigen.

In der Lithographie giebt er überwiegend die Gemälde und Zeichnungen anderer Künstler wieder. Meist sind diese Arbeiten ziemlich uninteressant. Höher stehen seine seltenen, nach der Natur gezeichneten Lithographien, die technisch von Grögers Vorbild unabhängig sind.

* * *

Es wäre noch eine Reihe von Bildnismalern zu nennen, die in den ersten dreissig Jahren des neunzehnten Jahrhunderts bei uns neben den hier genannten gearbeitet haben. Aber

ELISABETH VOGEL
KLOPSTOCK IN HOHEM ALTER
ÖLGEMÄLDE
IM BESITZ VON HERRN UND FRÄULEIN VON WINTHEM

sie sind teils zu unbedeutend, als dass man sich ihrer zu erinnern brauchte, teils sind mir nur ihre Namen, aber nicht ihre Werke bekannt, und es ist sehr wohl denkbar, dass unter ihrer Zahl noch einmal einer oder der andere als eine tüchtige Kraft durch Gemälde und Zeichnungen, die heute noch im Privatbesitz verborgen sind, feste Umrisse gewinnt.

Wegen ihres Bildnisses von Klopstock, das aus seinem letzten Lebensjahre stammt, mag hier Frau Elisabeth Vogel, geb. Timmermann, genannt werden. Sie wird auch unter dem Namen ihres ersten Mannes de Boor erwähnt. Es ist kein grosses Kunstwerk, aber ein historisches Dokument. Der Dichter trägt keine Perücke mehr, alle Eleganz ist von ihm abgefallen. Er trägt einen Schlafrock und ist wieder, wie von Hickel, beim Vorlesen einer Ode geschildert. Die Rechte hält das Blatt, die Linke macht eine vage Geberde. Im Schatten des Hintergrundes schimmert eine weisse Büste Homers.

DIE NEUE ZEIT

Es kommt nicht oft vor, dass man mit voller Sicherheit den Punkt bezeichnen kann, wo eine fruchtverheissende allgemeine Entwickelung durch den vorzeitigen Tod eines begabten Menschen abgebrochen wird.

Hamburg hat 1810 mit Philipp Otto Runge nicht nur den einzelnen, für das Höchste veranlagten Menschen verloren, der eben die ersten Beweise seiner genialen Unabhängigkeit gegeben hatte, sondern den Hort und Schirm einer ganzen Generation von Begabungen, deren Schicksal ein Jahrzehnt später zur Entscheidung kam. Runge hatte das Leben in deutschen Kunststädten kennen gelernt und mit scharfem Blick in dem wohlhabenden freien Hamburg, wo keine akademische Tradition den Blick einengte, die Möglichkeit fernerer Entfaltung erkannt. Er hatte den Plan gefasst, hier eine Kunstschule auf der Grundlage einer Werkstatt einzurichten. Alles sollte darin erzeugt werden, was nur unter der Hand der Künstler die höchste Vollendung gewinnen kann. Er fühlte sich reich genug — und er war es auch —, für alles die Gedanken zu geben.

Als er diese Idee äusserte, waren Talente schon geboren und liefen als Rangen über die Strassen, die Runge wandelte, seltene Talente, die ihm in den zwanziger Jahren, wo er die volle Meisterschaft errungen haben würde, von selber als Schü-

ler zugeströmt wären, wie sie zum Teil noch in den Bann der wenigen von ihm hinterlassenen Werke geraten sollten.

Wäre ihm sein grosses Vorhaben gelungen, so lässt sich gar nicht absehen, welch' Gesicht die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts erhalten hätte. An einem Ort wie Hamburg die freie Entfaltung so zahlreicher Energien, die sich um die grösste geschart hätten, das wäre ein Gegengewicht gegen den Akademismus und die Ausländerei geworden.

Runges Tod hat all' die Möglichkeiten abgeschnitten. Die meisten von den Talenten, die in den zwanziger Jahren reiften, wanderten aus und wurden auf den Akademien von ihrem eigentlichen Ziel abgelenkt. Unter denen, die zu Hause einen Wirkungskreis suchen mussten, konnte nur Kauffmann, eine besonders robuste Natur, durchdringen.

PHILIPP OTTO RUNGE
1777—1810

Mitten unter den Manieristen seiner Epoche, die ihre Bilder »bei den äusseren Armen und Beinen« anfangen und die »verschiedenen Figuren hübsch zusammensetzen können«, denen »der Wind zum eigentlichen Ort ihrer Bestimmung mangelt, und die nun ewig vor Anker liegen müssen«, »denen es, wie dem Müller, einerlei ist, aus welchem Loch ihnen der Wind pfeift, und die nur das mahlen, was der Schiffer aus fernen Landen bringt« — lauter prachtvolle Rungesche Umschreibungen des Begriffs »Akademiker« —, mitten unter all' den in ihrer Entwickelung Gehemmten erhebt er seine Stimme und fragt, ob denn die Kunst in den Sujets stecke, ob sie — die Akademiker — denn in sich selber nichts Lebendiges hätten, ob denn von je nicht alle Künstler, die ein schönes Kunstwerk hervorgebracht, zuerst ein Gefühl gehabt hätten?

Es ist erstaunlich, wie früh der Künstler ahnte, dass die lebendige Empfindung der Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens ist. Er wusste es schon, ehe er Stift oder Pinsel angerührt hatte. Sein Trieb zur Kunst hatte sich von frühester Kindheit im Silhouettenschneiden geäussert. Er ist auf diesem Gebiet wohl der grösste Künstler geworden, obwohl er kaum etwas anderes als Pflanzen auszuschneiden pflegte; und seine gesteigerte Empfindung für die Silhouette spricht sich im Aufbau aller seiner Bilder aus. Mit sechzehn Jahren schreibt er

über diese Kunstübung an seine Schwester: »Wenn der Zufall statt der Schere mir auch nur einen Bleistift in die Hand gedrückt hätte, würde ich Euch alle nach der Reihe zeichnen, so gegenwärtig seid Ihr mir. — Die Schere ist mir nachgerade weiter nichts als eine Verlängerung der Finger geworden, und es kommt mir vor, als wenn bei einem Maler dies mit dem Pinsel ebenso der Fall ist, da er dann mit diesem Zuwachs an seinen Fingern seiner Empfindung und den lebhaftesten Bildern seiner Phantasie nur nachzufühlen braucht.«

Schwerlich wird der Knabe eine Ahnung von der tiefen Bedeutung dieser Worte gehabt haben. In der That bilden sie die Grenze zweier Welten.

Von dieser Empfindung aus will er sein Ziel, eine Erneuerung der Kunst, nicht durch Nachahmung dessen erreichen, was einmal Kunst gewesen ist, sondern aus seiner Seele heraus und auf der Grundlage des unabhängigen Studiums der Natur.

Nach Paris, wo Napoleon alle Meisterwerke Europas zu einem riesenhaften Museum vereinigt hatte, nach Italien zu gehen, lehnte er ab, sowie er zum Bewusstsein gekommen war. Das Studium der Alten würde ihn irre führen, solange er sich die Kunst nicht durch eigene Kraft errungen hätte.

Aber er war sich nicht nur des Weges bewusst, der zu einer fundamentalen Erneuerung der Kunst führte, er sah auch in scharfen Umrissen das Ziel vor sich. Sein Freund Michael Speckter hat uns in einem Nachruf das Wort aufbewahrt, das seine innerste Überzeugung festlegt. Nicht durch Wiederholung entsteht neue Kunst, sondern durch Neuschöpfung. Was die älteren Meister schon erreicht haben, darf niemand hoffen, besser als sie zu geben. Das neunzehnte Jahrhundert muss ausdrücken, was noch nicht gesagt ist: Licht und Farbe und bewegendes Leben.

Die Bilder, in denen er sich diesem Ziel zu nähern sucht, sind bis auf eins in Hamburg entstanden zwischen 1804 und 1810.

* * *

Runge war nicht in Hamburg geboren. Sein Elternhaus stand in Wolgast. Nach Hamburg kam er mit vierzehn Jahren, weil sein Bruder [und späterer Biograph] hier ansässig geworden war. Dieser hatte sich einen grossen Freundeskreis unter den geistig bedeutendsten Menschen erworben, hatte sich mit seinen Freunden Hülsenbeck und Speckter assoziiert, und die günstigen Handelsaussichten waren für die Familie mitbestimmend, den etwas zarten Philipp Otto Kaufmann werden zu lassen. Er war nicht glücklich darüber, weil er den Drang zur Kunst immer stärker in sich fühlte. Es kam zu der notwendigen Krisis. Mit schwerem Herzen gab seine Familie nach. In Hamburg wurden Herterich und der alte Hardorff seine Lehrer. In Kopenhagen und Dresden vollendete er seine Studien.

In Kopenhagen hatte er das Glück, Juels Teilnahme zu erwecken, dessen Anweisung in der Malerei ihn sehr förderte. Von allen Künstlern, mit denen er in Berührung gekommen ist, dürfte Juel (s. d.) den nachhaltigsten Einfluss auf ihn ausgeübt haben. Schon bei ihm finden sich Bildnisse im Freien, die im ganzen achtzehnten Jahrhundert wenig vorkommen und die gerade bei Runge immer das Hauptaugenmerk gebildet haben.

In Dresden vollzog sich bei Philipp Otto Runge ein gewaltiger Umschwung. Doch waren die Akademie und die älteren Künstler daran unschuldig. Zwar lernte der junge Künstler auf eine Empfehlung Juels den alten Graff noch kennen und ging in dessen Hause als Freund aus und ein. Aber die Kunst des alternden Meisters konnte der Jugend nicht viel sagen. Auch die Akademie wirkte nicht mit. Runge fühlte sich in ihrem Banne nicht wohl. Den Ausschlag gab vielmehr

die persönliche Bekanntschaft und die daraus bald sich entwickelnde Freundschaft mit Tieck, dem Haupt der Romantiker. »Sternbalds Wanderungen« von Tieck hatte der junge Künstler längst in sich aufgenommen, andere Schriften von Tieck und aus seinem Kreise, namentlich die »Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders« von Wackenroder und schliesslich Friedrich Schlegels Aufsätze warfen neuen Gärungsstoff in die Herzen der Jungen von damals und gewannen sie für einen mystisch-romantischen Geist, der sie zu dem antikisierenden Wesen, für das unter Goethes Ägide in Weimar geworben wurde, in einen scharfen Gegensatz brachte. Runge selbst gab dieser Empfindung in einer kräftigen Kritik der Weimarer Bestrebungen Ausdruck. Sein Bruder hat die Situation in Dresden in der Biographie später aus der Erinnerung zu schildern versucht. »Sehr allein gelassen,« sagt er, »durch die augenscheinliche Unzulänglichkeit aller akademischen Leitung zu seiner Zeit, hatte er das dringende Bedürfnis, sich seinen Weg selbst zu suchen, in dem sehnlichen Verlangen, die lebende Quelle in sich zu finden, aus welcher die herrlichen Kunstgebilde, die ihn umgaben, hervorgegangen waren, das Gefühl in ihm rege gemacht und befestigt, dass, um zu dieser Quelle zu gelangen, die herkömmliche gebahnte Strasse, wie sehr auch immer durch mächtige neuere Beredsamkeit gepriesen und empfohlen, der Weg nämlich, nur immerfort durch Nachbildung der antiken Formen und Kompositionen in ihren Geist einzudringen, des Ziels gänzlich verfehle; dass Befriedigung nur aus dem innersten Kern der Seele, und Erkenntnis eines sein wahres Bedürfnis ahnend empfindenden Zeitgeistes werde geschöpft werden können.«

Vor allem sollte sich die Wiedergeburt der Kunst auf dem Boden des Christentums vollziehen: es sei nicht anders möglich, meint Philipp Otto Runge selber, als dass diese Kunst aus der tiefen Mystik der Religion verstanden werden müsste.

Ph. O. Runge
Bildnis seines Sohnes Otto Sigismund
Im Besitz von Herrn Paul Runge

Die intimere Geschichte dieser Ideen ist noch nicht aufgehellt. Wie weit Runge empfangend, wie weit gestaltend daran mitarbeitete, bedarf erst einer genaueren Feststellung. Aber sicher war er im Umgange mit Tieck und Schlegel — der ihm aber ferner gestanden zu haben scheint — nicht nur der Aufnehmende. Runges Bruder meint, »in Schlegels kräftig ordnendem Geist« habe sich die unter den Freunden im Gespräch behandelte Materie zu einem System gegliedert. Als man in Hamburg nach 1803 die Arbeiten Schlegels in der »Europa« kennen lernte, fiel es auf, Ansichten über Kunst ausgesprochen zu finden, denen fast dieselben Ideen zu Grunde lagen, die Philipp Otto Runge in seinen Briefen aus Dresden entwickelt hatte, freilich »praktischer« dargestellt. Man erkannte in Schlegels Ausführungen »fast alle Umrisse von Runges Gedanken«. Runge selbst war mit Schlegels Heraustreten in Worten unzufrieden, er fand es verfrüht, »es schien ihm voreilig, ohne dass erst augenfällig der Welt eine Probe vorgelegt wäre«. Wichtig ist, dass Runge die Folgerung seiner Hamburger Freunde, er hätte sich mit Tieck und Schlegel zum Aufbau eines Lehrgebäudes vereinigt, ausdrücklich zurückweist. »Ich stehe weit mehr allein, als Du glaubst,« schrieb er seinem Bruder, »und muss mich auch gegen Freunde meiner Haut wehren.«

In Dresden hat Runge sich selber gefunden. Hier sind im Umgange mit Tieck und mit Runges Freund und Landsmann, dem ungefähr gleichaltrigen Landschaftsmaler Friedrich, jene neuen Gedanken und die grossen Entschlüsse in ihm reif geworden, die er sich vornahm, in Hamburg auszuführen. Denn in Hamburg sah er den Boden für die freie Wiedergeburt der Kunst, die er ins Werk setzen wollte.

Für die deutsche Kunstgeschichte ist eine sorgfältige, feinfühlige Untersuchung aller litterarischen und künstlerischen Dokumente dieser drei oder vier ausschlaggebenden Dresdener Jahre von der höchsten Wichtigkeit.

Die sechs Jahre, die Runge noch zu leben beschieden waren, hat er mit kurzen Unterbrechungen in Hamburg zugebracht. Äusserlich war es eine trübe Zeit. Der Hamburger Handel wurde fast vernichtet. Runges Bruder hatte schwer um die Existenz zu kämpfen, Runge selbst war nahe daran, seine Kunst aufzugeben, um seine Kraft den Geschäften des Bruders widmen zu können. Die Not des Vaterlandes und Hamburgs, seiner zweiten Heimat, schnitt ihm ins Herz. Wiederholte Krankheitsanfälle zerrütteten seinen Körper. Es war in allem äussern Schicksal eine der schwersten Epochen, die einem Menschen durchzuleben auferlegt werden können.

Aber trotz alledem blühte ihm in der Liebe seiner jungen Frau, Pauline Bassenge, die er aus Dresden heimgeführt hatte, seiner Kinder, seines Bruders, der sich ihm ganz gewidmet hatte, im Verkehr mit vielen Freunden und in seiner unglaublich reichen künstlerischen Produktion eine Fülle innerer Freuden. Wenn er in Kopenhagen und Dresden mächtige Antriebe und Anregungen erhalten hatte, in Hamburg erst hat er sich frei entfaltet. Sein Gefühl, dass er dort für sich den Boden finden würde, hatte ihn nicht getäuscht.

Auch in dem rein technischen Ausdrucksvermögen sollte er in Hamburg auf eigenen Füssen die entscheidenden Schritte thun. Denn allzu viel Schulung hatte er nicht mit nach Haus gebracht. Sein Bruder berichtet ausführlich, wie er erst in Hamburg unter Anleitung eines obskuren Malers sich der Technik der Ölmalerei bemächtigt hat, freilich in kurzem nicht nur seinen Lehrer, sondern die gesamte gleichzeitige deutsche Kunst hinter sich lassend. Dass im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts in Deutschland ein Stück Malerei entstehen konnte wie — rein vom technischen Standpunkt — die beiden Fragmente der zweiten Redaktion des »Morgens« (Galerie der Kunsthalle), das ist nur als eine That des Genies verständlich.

Auch in den Stoffen, die er wählte, zeigt sich ein Wandel. In Dresden hatte er den Plan zu den vier grossen Wandgemälden der Tageszeiten gefasst, die er im Entwurf mitbrachte, und von denen er in Hamburg den Morgen als Ölgemälde ausgeführt hat. Es waren, wie die andere in Dresden entstandene Komposition »Der Nachtigall Unterricht«, grosse mystisch-symbolische Vorwürfe. Was er dagegen in Hamburg schuf, drehte sich alles um das Bildnis in einer neuen, der deutschen Kunst bis dahin unbekannten Gestalt. Es waren keine Aufträge, sondern frei gewählte Aufgaben. Wir haben aus der Hamburger Zeit nicht so viele Äusserungen von ihm wie aus der Dresdener, wo er seiner Familie sein Herz ausschüttete. — Aus seinen Werken dürfen wir auf eine sehr grosse innere Wandlung schliessen. Aus der Welt der romantischen Träume war er auf den Boden der Wirklichkeit herabgestiegen. Aber die mystische Flamme war in seiner Seele nicht erloschen.

Und eigentlich war er doch nur zu seinen ersten Ideen zurückgekehrt, die alle dem Bildnis gehörten. Die Dresdener Romantik hatte ihn eine Weile davon abgelenkt.

Wir müssen uns hier darauf beschränken, seine Entwickelung als Bildnismaler zu überschauen.

Noch liegt sie nicht ganz klar vor uns. Wir kennen einige Hauptwerke. Aber die Mehrzahl seiner Bildnisse ist untergegangen oder befindet sich verborgen im Privatbesitz. Es war mir bisher noch nicht möglich, alle Spuren zu verfolgen.

Die älteste erhaltene Komposition und wohl das älteste seiner Bildnisse überhaupt ist eine Handzeichnung im Besitz der Kunsthalle, der Entwurf zu einem Familienbildnis, schon 1799 in Kopenhagen entstanden. Runge steht darin ganz auf dem Boden der späteren sechs Hamburger Jahre, und was er hier in Gedanken wagt, ist so grossartig, dass er es in der Ausführung nicht hätte bewältigen können, und auch in der späteren Hamburger Zeit nichts Ähnliches planen konnte. Es

PHILIPP OTTO RUNGE
DER NACHTIGALL UNTERRICHT
(BILDNIS DER BRAUT DES KÜNSTLERS)
ÖLGEMÄLDE — KUNSTHALLE

ist eins der wichtigsten Dokumente für die Erkenntnis seines kühnen und unabhängigen Wesens. Nur die Jugend, die die Schwierigkeiten nicht kennt, pflegt so naiv in grossen Entwürfen ihr Innerstes zu enthüllen.

Sein Bruder Jacob hatte sich in Wolgast ein neues Haus gebaut, das einen grossen Saal enthielt. Diesen Raum künstlerisch zu schmücken, wurde der Traum des jungen Malers. Das Hauptstück sollte ein Bildnis der ganzen Familie werden, zwölf Fuss lang und sieben Fuss hoch.

Der Gedanke, den er der Komposition zu Grunde legte, ist ein neuer Fund. Er wollte die Familie nicht in einem Moment ruhigen Beisammenseins darstellen, sondern an einem ihrer grossen Glückstage, bei der Heimkehr der beiden erwachsenen Söhne, seiner selbst und seines ältesten Bruders; die Familie ist im Garten hinter dem Hause versammelt und wird durch die unvermutete Ankunft der beiden Söhne überrascht.

Das Bildnis einer schlichten Bürgerfamilie als Historienbild grössten Formats und dramatischen Charakters, monumental gedacht im Zusammenhang mit einer einheitlichen Dekoration des Saales! Es gehörte sehr viel Mut und Selbständigkeit dazu, das zu wagen, und es war ein Zeichen der neuen Zeit, dass ein junger Mensch auf solche Gedanken kam.

In der Familie scheint man über diese Auffassung des Bildnisses etwas ängstlich geworden zu sein. Der Bruder spricht von der ungebührlichen Grösse des Bildes und benutzt die Gelegenheit, seine Überzeugung auszusprechen, dass der Künstler sich im Format der Bilder vergriffen habe. »Und so scheint es uns im ganzen auch bei den in späteren Jahren zu stande gebrachten Ölbildern dieser Art,« sagt er, »darin gefehlt zu sein, dass der Massstab zu gross angenommen worden, wohingegen sie als kleinere Kabinetstücke ohne Zweifel eine angenehmere Wirkung gemacht hätten.«

Es ist nicht zu verwundern, dass man damals so urteilte. Man würde heute wohl kaum etwas anderes hören. Und doch müssen wir uns sagen, in Runges grossen Plänen äusserte sich das naive Sachlichkeitsgefühl des Genies. Was er wollte, war doch schliesslich das Wesentliche, das der neuen Zeit zu thun blieb, das Bildnis als monumentalen Mittelpunkt der Kunst zu wählen. Wir sind nach hundert Jahren gerade so weit, als theoretische Erkenntnis errungen zu haben, was er bereits in die Praxis einführen wollte. Die Entwickelung des Bildnisses ist im neunzehnten Jahrhundert unterbunden worden. Wir müssen sie im zwanzigsten durchsetzen.

Sein zweites Bildnis stammt aus der Dresdener Zeit. Es ist nicht nur Bildnis, aber es ist auch Bildnis, sein erstes Ölgemälde, und wieder das ganze Programm seiner Kunst enthaltend, das Bildnis, die Landschaft, das Studium von Farben und Licht, die neue Ornamentik symbolischen Charakters, das Ganze eine Allegorie um den Kern eines Bildnisses. Eine Ode von Klopstock hatte ihm die Anregung gegeben.

Der Künstler schreibt darüber 1801 einem Freunde, dem er die Skizze schickt: »Der Gedanke ist eine Nachtigall, die ihre Jungen singen lehrt, nach Klopstock. Es ist nicht allein die Nachtigall, es ist Psyche.«

Sie sitzt in den Zweigen eines Eichbaumes und giebt dem vor ihr sitzenden Amor die Weisung. Ein anderer Amorin liegt schlafend in einem roten Kissen. Psyche trägt die Züge von Runges späterer Braut.

Ein Jahr später schreibt er über das Bild: »Ich lasse unten ein Stück von der Landschaft sehen. Diese ist ein dichter Wald, wo sich durch einen dunkeln Schatten ein Bach stürzt, dies ist dasselbe (unten) in dem Grunde, was oben der Flötenklang in dem schattigen Baume ist.« Das ovale Mittelbild ist von einer auf die Leinwand gemalten Umrahmung eingefasst in bräunlich altgoldenem Ton und in den Formen eines Basreliefs.

»In das Basrelief,« schreibt Runge, »kommt oben über wieder Amor mit der Leier, dann auf der einen Seite der Genius der Lilie, der ruhig in dem Blumenkelche sitzt unter einem Eichenzweige (mit der Nachtigall, die sich ihm auf die Hand setzt, vertraut), der ihm jedoch den Amor verbirgt; auf der andern Seite der Genius, der mit Sehnsucht in den Eichenzweig, woraus der Ton ihm entgegen kommt, nach der Nachtigall langt. Auf diese Weise kommt eins und dasselbe dreimal in dem Gemälde vor und wird immer abstrakter und symbolischer, je mehr es aus dem Bilde heraustritt. Ich habe hierbei etwas bemerkt, das mich auf Gedanken bringt, die vielleicht für andere nicht ganz neu, für mich aber wichtig sind: dass dieses Bild darstellen wird, was eine Fuge in der Musik ist.« Andere können, wenn sie das Ganze sehen, nicht wissen, dass er mit all' diesem im Grunde nur immer die Geliebte meine, sagt er ein anderes Mal.

Aus diesen Auslassungen geht für uns als wichtigstes hervor, dass er nicht von der Theorie ausgegangen ist, sondern dass sich ihm die theoretische Formel für ein Werk erst einstellt, wenn es fertig ist.

Wer dem Bilde gerecht werden will, mus es zuerst auf alles das prüfen, was es seiner Zeit neues brachte, denn darin besteht bei jedem Kunstwerk der dauernde Gehalt. Dies Neue auf der Nachtigall Unterricht ist kaum auszuschöpfen: Farbe, wo man nur Trübung und Tönung kannte, gelbgrüne Blätter, blaugrüne Blätter, Blätter als Dunkelheit gegen das Licht gesehen — wo man zu seiner Zeit sonst das Laub braun malte —, ein leuchtendes Fleisch, das die grünen Reflexe von den Blättern auffängt, Flecke starken Himmelblaues, durch das Gewirr der Zweige scheinend, Bergkuppen im Abendlicht, eine wirkliche Stimmungslandschaft; in der Umrahmung ganz neue und sehr bedeutende ornamentale Gedanken, die in der That einen ganzen Strom der Ornamentik des Jahrhunderts speisen sollten, neue

Anmut und ungesehene Grazie in der Führung der Linien, der Bewegung der Kindergenien, Üppigkeit und Blattschwere in den Eichenzweigen und viele andere zierliche Erfindungen und Neuerungen. Das Alles durch Variation eines bildsamen Grundgedankens zu einer Einheit verbunden, aber dem Verstande nicht zugänglich und so lange unverstanden, wie man Bilder mit dem Verstand zu geniessen pflegte. Unverständlich auch in der Epoche des Realismus.

Das Exemplar der Kunsthalle, einst im Besitz der Familie Besser, ist als erste Ausführung in Dresden 1801—1803 entstanden und unterscheidet sich von der später vollendeten Ausführung im Besitz des Enkels des Künstlers, Herrn Paul Runge in Berlin, durch eine wesentlich kräftigere Instrumentation. Die zweite Redaktion zeigt dagegen technische Fortschritte, aber eine Dämpfung der kühnen Farbe. Es ist, als hätte Runge sich durch das Entsetzen seiner Freunde herabstimmen lassen.

Für seine Eltern in Greifswald malte Runge 1804 sich selbst mit seiner jungen Frau und seinem Bruder, lebensgrosse Halbfiguren unter Bäumen in einer weiten Parklandschaft. Die Technik fiel ihm noch schwer, sogar die blosse Richtigkeit der Zeichnung wird nicht überall erreicht. Aber bei allen leicht erkennbaren Mängeln, was für Qualitäten! Man muss das Bild, das von dem nachgeborenen Sohne des Künstlers Herrn Ph. O. Runge 1892 der Kunsthalle gestiftet wurde, an seinem Platz in der Galerie beobachten, um die Schönheit der ganz ungemein lebendigen und sprechenden Silhouette zu empfinden. Soweit man das Bild sehen kann, bleibt alles Wesentliche vorhanden.

Das Bild war bestimmt, den Eltern in der Ferne einen Blick in das Glück ihrer Kinder in Hamburg zu gönnen. Der junge Ehemann und seine Frau stehen eng aneinandergedrängt rechts, dem Bruder, der sich links an einen Baum lehnt, hat die junge Frau die Hand gereicht, dadurch sind die Gruppen ver-

bunden, äusserlich auf dem Bilde, und in zarter Symbolik, die die Eltern sofort werden gefühlt haben, auch innerlich. Nicht der Bruder reicht dem Bruder die Hand, die er frei hat, sondern die junge Frau selber hält ihn fest. Sie trennt die Brüder nicht.

Runge steht in sich geschlossen mit verschränkten Armen da, seine Frau hat sich an ihn geschmiegt, und beide blicken sie auf die Eltern. Der Bruder steht träumerisch zur Seite. Sein Antlitz hat etwas Ergreifendes in dem leichten melancholischen Zuge um den sehr fein ausgedrückten Mund.

Das Licht liegt auf der jungen Frau, die den Mittelpunkt bildet, und betont die Geberde der Hand, die dem Bruder gereicht ist.

Wie das Bild ursprünglich als Farbe gewirkt hat, lässt sich nicht mehr sagen. Heute ist es sehr viel ernster und dunkler als alle anderen Bilder von Runge. Das liegt vielleicht daran, dass es, wie die Tradition berichtet, ein Menschenalter regelmässig mit Öl abgerieben wurde.

Doch bleibt von diesem Werk bis zum nächsten grossen Bildnis, dem der Hülsenbeckschen Kinder aus dem Jahre 1805, ein weiter Schritt.

Hier ist etwas von dem grossen Gedanken des ersten Familienbildes wieder aufgenommen. Das Porträt erhält die Anlage eines selbständigen Bildes, indem ein fast dramatischer Moment aus dem Kinderleben den Aufbau beherrscht. Der Knabe und das Mädchen haben sich vor einen kleinen Wagen gespannt, in dem ein Säugling sitzt. Sie sind im Begriff, abzufahren, da wendet sich die Schwester vorsorglich zurück. An der erschrockenen Geberde der rechten Hand lässt sich erkennen, dass sie gerade gewahr geworden ist, wie das Kind im Wagen einen Stengel der Sonnenblume am Wege umklammert hat.

In der Publikation des Kunstvereins über Hermann Kauffmann und die Kunst in Hamburg ist der erste Entwurf wieder-

gegeben, der in vielen einzelnen Zügen noch nicht ausgetragen erscheint, und in den »Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken« ist das Gemälde eingehend behandelt. Es fand sich wie die Bildnisse von Genslers Eltern und Hermann Kauffmanns Heimkehr der Fischer im Magazin der Kunsthalle.

In demselben Jahre 1805 dürfte Runge das Bildnis seines Sohnes gemalt haben, das sich jetzt im Besitze des Enkels Herrn Paul Runge befindet.

Es ist ein überraschend lebendiges Kinderbildnis. Der Kleine sitzt im roten Röckchen mit weissen Tupfen in seinem grünen Kinderstuhl. Mit beiden Händchen hat er auf den Tisch gepatscht, dass sich die dicken kleinen Finger ausspreizen, und blickt gespannt auf den Vater oder die Mutter, die ihm von weitem zurufen. Es ist ein pausbackiger kleiner Kerl mit Fettringen am Hals und am Handgelenk und einer höchst intelligenten kleinen Kinderphysiognomie. Selbst in der Reproduktion fühlt man noch die köstliche starke Farbe.

Einige Jahre später — 1807 oder 1808 — malt Runge dann diesen Sohn und seine kleine Schwester nebeneinander stehend. Wieder ist das Motiv mit dem scharfen und liebenden Auge des Meisters gesehen, der in jedem seiner Kinderbilder von seinem Reichtum an Beobachtungen ausgeht.

Bei aller Lieblichkeit ist dies Bildnis, das von Fräulein Anna Behrmann, einer Enkelin des Künstlers, der Kunsthalle gestiftet wurde, nicht im geringsten süsslich. Leider hat es durch Verputzung etwas gelitten, aber es blieb noch alles erhalten, was das Bild macht. Die mise-en-toile ist sehr geschickt und neu. Trotzdem der Rahmen die Gruppe sehr eng einschliesst, ist doch viel Raum fühlbar, und durch die leichte Überschneidung des Armes rechts wird die Gruppe im Rahmen fixiert. Der ältere rothaarige Knabe umfasst mit dem rechten Arm die Schulter der etwas schielenden Kleinen und presst mit der Linken in einer schützenden Bewegung ihren Arm an

seine Brust. Das kleine Mädchen erhebt die Rechte in einer weisenden, offenbar charakteristischen Geberde. Farbig steht das Bild sehr stark unter den Werken der Zeit. Der kleine Rothaarige trägt ein blaues Kleid und ein grünes Halstuch über dem weissen Kragen. Das Mädchen hat über einem gelben Kleidchen ein kirschrotes Brusttuch. Die Bewegungsmotive sind sehr kühn und sehr zart. Ein Schritt weiter, und aus der Naivetät wäre Affektation geworden.

Etwas älter als dies Bild seiner Kinder ist das seiner Eltern, 1806 in Wolgast entstanden.

Runge hat sich auch hier ein ganz neues Problem gestellt, und ist erst nach umfassenden Vorarbeiten ans Werk gegangen.

Sehr bezeichnend für seine Selbständigkeit erscheint es, dass er mit einer Farbenskizze beginnt. Das lag nicht in der

PHILIPP OTTO RUNGE 1808
DIE KINDER DES KÜNSTLERS
ÖLGEMÄLDE IM BESITZ DER KUNSTHALLE

Tendenz seiner Zeit und war ein Menschenalter später in Deutschland kaum denkbar, wo jede monumentale Malerei mit dem farblosen Karton begann und eigentlich auch endete.

Diese Farbenskizze ist aus dem Besitz des Enkels, Herrn Paul Runge, hier reproduziert.

Die beiden Alten schreiten vom Hause nach dem Garten, der Vater, hoch aufgerichtet und noch ungebrochen, die Mutter gebückt an seinem Arm hängend. Die dunkle Silhouette der beiden Alten hebt sich vom hellgrünen Grunde des Fensterladens ab, an dem sie vorübergehen. Der Vater hat mit der Hand, die den Stock hält, grüssend den Hut gezogen und sieht auf den Beschauer, die Mutter blickt nachsinnend vor sich hin. Rechts über einer Holzplanke wird eine weite Flussniederung mit einzelnen buschartigen Bäumen unter lichtem Himmel sichtbar.

Die Silhouette der beiden Alten bringt allein schon alles Leben der Beiden zum Ausdruck. Den koloristischen Mittelpunkt bildet der schwarze Atlasmantel mit dem rotvioletten Futter. Der Vater trägt einen braunen Rock mit tiefviolettem Futter und grüne Beinkleider.

Otto Sigismund Runge, der als Bildhauer bei der Ausschmückung des Winterpalastes in St. Petersburg dem Klima erlegen ist, hat von dem mit einigen Veränderungen ausgeführten Gemälde mit lebensgrossen Figuren eine Umrisszeichnung gemacht und seiner Mutter gesandt. Aus deren Nachlass ist sie in den Besitz der Kunsthalle gelangt.

Hier ist die Bewegung der Eltern im ganzen beibehalten, nur dass auch die Mutter den Blick auf den Grüssenden wendet. Man fühlt noch in der Zeichnung, wie der Künstler diesen Kopf vertieft hat. Dieser Mund allein! Auch das Antlitz des Vaters ist im Ausdruck erhöht.

Ob es der Gesamtwirkung zu gute gekommen ist, dass den Grosseltern noch zwei Enkelkinder beigegeben sind, mag

PHILIPP OTTO RUNGE
FARBENSKIZZE ZUM BILDNIS SEINER ELTERN

zweifelhaft bleiben. Sie sind vorausgesprungen, das kleinere versucht eine Blume zu pflücken — ein reizendes Geschöpfchen im langen Kleid, unbeholfen graziös —, das ältere wendet sich wie um Erlaubnis fragend zu den Grosseltern um.

Die wichtige Korrespondenz über dieses Bildnis zwischen Runge und Dr. Schildener ist im Kauffmannwerk berührt.

Runge hat in dem Bildnis seiner Eltern wiederum sein Tiefstes zu geben versucht. Von der ersten Skizze an schwebte ihm die monumentale Gesamtwirkung als Hauptaugenmerk vor. »Es ist mir sehr lieb,« schrieb er an seinen Bruder, »in der (Farben-)Skizze das Ganze zusammen zu haben, und ich werde mir künftig bei bedeutenden Sachen immer eine in Öl machen.« Er habe viel gelernt, äussert er weiterhin. Die Anstrengung war sehr gross gewesen, er fühlte sich nach der Vollendung des Bildes wie erlöst und verschwor die grossen Bildnisse.

Litterarisch sind noch zahlreiche Bildnisse überliefert, Brust- und Hüftbilder in allen Formaten, darunter einige, die sehr gerühmt werden. Nur sehr wenige sind mir bekannt geworden.

Was wir an Bildnissen von Runge kennen, hat einen Platz für sich. Er fasst die Aufgaben, die er sich stellt, als höchste malerische Probleme. Seine Bildnisse enthalten immer, was sie zum Bilde macht. In den drei Gruppen, die den Höhepunkt seines Schaffens bilden, dem Gruppenbildnis von 1804, dem Bildnis der Hülsenbeckschen Kinder, dem der Eltern, dann in dem Bildnis seines Sohnes im Kinderstuhl, in dem Bildnis der kleinen Perthes, die auf einem Stuhl am Fenster steht und über die als weite Landschaft sichtbare Alsterpartie blickt, giebt er die Gestalten in ihrer nach Räumlichkeit, Farbe, Luft und Licht rekonstruierten Umgebung.

Sein Beispiel hat im Prinzip das ganze Jahrhundert hindurch bei uns keine Nachfolge gefunden. Bilder wie das Reiterporträt Bennigsens und seines Stabes, von W. Tischbein 1816 gemalt

— man denke sich, Runge hätte gelebt und vom Senat den Auftrag erhalten, es wäre eins der Bilder des Jahrhunderts geworden —, Günther Genslers Gruppenbildnisse, Schneiders Selbstbildnis und einige wenige verwandte Leistungen sind trotz aller Verdienstlichkeit Runges Werken doch nur äusserlich ähnlich. Eigentlich kommen nur Mildes Familienbildnisse ihm nahe. In der nächsten Epoche dürften jedoch Maler unter uns aufstehen, die in vollem Bewustsein an Runges Lebenswerk wieder anknüpfen. Die Schüler, die er im neunzehnten Jahrhundert nicht bilden konnte, wird ihm das zwanzigste zuführen.

PHILIPP OTTO RUNGE
DIE ELTERN DES KÜNSTLERS
UMRISSZEICHNUNG NACH DEM ORIGINAL
VON SEINEM SOHN
OTTO SIGISMUND RUNGE
KUNSTHALLE

DIE HAMBURGER NAZARENER

Die Nazarener, die aus Hamburg stammten, haben ein tragisches Schicksal erlitten. Erwin Speckter und Julius Oldach starben als junge Leute, Julius Milde musste Kunsthistoriker werden, Louis Asher fand in Hamburg nicht die Stelle, wo er seine ungewöhnliche Begabung entwickeln konnte, Wasmann wurde nach Meran verschlagen. Von den Übrigen, die in diese Kategorie gehören, wissen wir fast nichts.

Dass diese seltenen Begabungen dem Nazarenertum zugeführt wurden, war schon an und für sich kein Glück für sie. Was sie als edelstes Gut besassen an Talent und früh gewonnenem Können, mussten sie aufgeben, und was sie sich unter Cornelius und Overbeck zu erwerben hatten, brachte sie mit sich selbst in Konflikt. Es ist jedenfalls zu beachten, dass Oldach und Erwin Speckter, die am längsten unter dem direkten Einfluss der Schule standen, sich früh verzehrt haben, die einzigen in sehr langlebigen Familien.

Diese jungen Leute haben, so verschieden sie sind, sehr starke gemeinsame Züge, die sie von den übrigen Nazarenern unterscheiden. Schon als Knaben verfügten sie über ein erstaunliches Mass von technischem Können. Mit siebzehn, achtzehn Jahren malten sie Bildnisse, die heute noch auf den ersten Blick Bewunderung erwecken, auch wo das Lebensalter und die Umstände der Urheber unbekannt sind. Und

Erwin Speckter

Der Vater des Künstlers

Die Mutter des Künstlers

DIE HAMBURGER NAZARENER

diese früherworbene Technik diente ihnen nicht als Spiel der Handfertigkeit, sondern als Instrument, eine sehr feine und neue Empfindung für den Menschen auszudrücken. Denn auch das ist ihnen gemeinsam, dass sie von der ersten Stunde an Bildnismaler sind, und dass sie es ihr Lebenlang bleiben, die einzigen unter den Nazarenern, die das Bildnis hochhalten.

Dass Oldach, Speckter und Milde diese Züge gemeinsam tragen, erklärt sich vielleicht mit aus ihrem gemeinsamen Studium im Speckterschen Hause. Aber auch Wasmann, der in Hamburg noch keine persönlichen Beziehungen zu ihnen gehabt zu haben scheint, ist ihnen in allem Wesentlichen gleich. Wir dürfen deshalb in dieser Tendenz auf technische Vollkommenheit und auf das Bildnis gemeinsame hamburgische Züge erkennen.

Es kommt auch hinzu, dass sie ausserdem eine ausgesprochene Hinneigung zur Landschaft offenbaren, für die in den zwanziger Jahren gerade Hamburg eins der Keimzentren bildete.

Alles in ihnen drängte somit auf den Menschen, das Leben und die Natur, die sie umgab. Hätten sie unter einem kongenialen Meister wie Runge sich in Hamburg entwickeln können, so würden sie zweifellos das starke Gegengewicht gegen die Richtung von Cornelius und Overbeck gebildet haben.

Dass sie als ganz junge Leute in deren Kreise gerissen wurden und im Enthusiasmus der Jugend sich ihnen anschlossen unter Preisgebung des schon erworbenen Besitzes, war eine Ablenkung von der Bahn, die ihnen ihre Natur und Bildung angewiesen hatten. Was sie aufgeben mussten, geht aus einem Vergleich der Bildnisse Michael Speckters und seiner Frau, die Erwin Speckter als Sechzehnjähriger gemalt hatte, mit dem zwei Jahre später entstandenen Bildnis seiner Schwestern hervor. Overbecks Einfluss hatte in der Zwischenzeit eingesetzt. Ähnlich ist das Verhältnis der Bildnisse von Oldachs

beiden Tanten aus den Jahren 1823—24 zu dessen Hermann und Dorothea von 1828, obgleich sich Oldach hier schon von dem Einfluss des Cornelius hatte frei zu machen gesucht.

Diese Betrachtungen sind notwendig, weil wir zu sehr gewohnt sind, von der Kunst abstrakt zu sprechen und ihre Entwickelung als von den Trägern losgelöst zu betrachten. Nichts ist schädlicher als das, wenn es sich um die Beobachtung der lebenden und hervorwachsenden Kräfte und deren Förderung handelt. Kunst an sich entwickelt sich nicht. Sie ist gebunden an das Wachstum einiger weniger Persönlichkeiten, die ihre Träger sind. Geraten diese wenigen Individuen auf Abwege, gehen sie zu Grunde, so giebt es keine Kunst, denn die Durchschnittstalente, von denen es zu jeder Zeit Legionen giebt, können nichts hervorbringen. Ihr Niveau richtet sich nach dem der gleichzeitigen Genies.

Auch das Genie ist nicht unabhängig von seiner Umgebung. Seine volle Entwickelung ist nur dann möglich, wenn es ein Echo in der Seele seiner Zeitgenossen findet, so lange es in der Entwickelung steht. Dieselbe Art von Begabung wird in der einen Generation als eine wärmespendende Sonne empfunden, unter deren Strahlen sich ein üppiges Wachstum entfaltet, in der andern trifft sie auf Eisflächen und Schneefelder. So kann es eine grosse athletische Begabung in dem ihr günstigen Weltalter zum Heroentum bringen, während sie andernfalls das Schicksal des Jahrmarktsherkules erduldet.

Für das intime Wesen der Hamburger Nazarener, für ihre Neigung, an Zeit und Ort anzuknüpfen, besass ihre Epoche keine Sympathie. Milde zog sich je länger desto mehr von der Produktion zurück. Sein Nachlass, den die Lübecker Stadtbibliothek aufbewahrt, könnte auch der eines Gelehrten sein; Photographien, Kupferstiche und vor allem Aufnahmen alter Kunstwerke bilden den Hauptinhalt. Aus dem Künstler war ein Historiker geworden. Und ist es in Hamburg Martin und

Günther Gensler wesentlich anders ergangen? Auch sie fingen als sehr selbständige, auf naive und treue Beobachtung ausgehende Künstler an, und sie endeten wie Milde wesentlich als Theoretiker. Nur dass ihnen in Hamburg der überreiche Stoff zur historischen Bearbeitung fehlte, von dem Milde in Lübeck umgeben war.

Die Werke der Hamburger Nazarener sind, soweit sie erhalten blieben, weit zerstreut im Privatbesitz. Öffentliche Galerien besitzen fast nichts. Nur in Leipzig findet sich ein Werk Erwin Speckters, Simson und Delila, einst im Besitz Rumohrs.

Seit der Gründung der Sammlung hamburgischer Meister des neunzehnten Jahrhunderts, seit 1890 hat die Kunsthalle von den Hamburger Nazarenern gesammelt, was an Gemälden und Handzeichnungen zu erlangen war. —

Wir stehen den Dingen noch zu nahe, als dass wir mehr als in grossen Zügen den Gegensatz der Bildnismalerei des 18. und des 19. Jahrhunderts zu erkennen vermöchten, der bei den Jungen von 1820 zu Tage tritt.

Er entspringt aus der Natur der Stände, die das Leben beherrschten, des Fürsten, nach dem sich alle, auch der Bürger, im achtzehnten Jahrhunderte modelten, des Bürgers, der im neunzehnten seine Bedürfnisse und seinen Typus auch dem Fürsten und der Aristokratie aufdrückte.

Im fürstlichen Wesen drängt alles nach aussen. Die Etikette beherrschte das Leben in allen seinen Erscheinungen und Äusserungen. Alle Regungen der Seele, die zarten besonders, werden unterdrückt; was sich äussern darf, findet Form und Grad vorgeschrieben. Liebe, Zorn, Hass, Verachtung, Wut, Verzweiflung müssen, wenn sie sich zeigen, Hofkleider anlegen, und höfische Etikette regiert auch im Bürgerhause. Herr Vater, Frau Mutter und Sie sagten die Kinder zu den Eltern; mein Herr Sohn, ist eine Formel, die noch

heute einmal auf die Lippe steigt. In diesen äussern Formen erstarrt das Herz, der Verstand wird allmächtig. Kluge, vernünftige Leute mit kalter kombinierender Phantasie können Dichter werden. Die Bildnismalerei gab diese Menschen, wie der Künstler sie sah, oder wie sie sich ihm zeigten, leicht, elegant, vornehm, mit dem stereotypen Lächeln der anerzogenen Höflichkeit auf den Lippen. Von den meisten Bildnissen empfängt man den Eindruck, die Menschen hätten hinter dem freundlichen gemalten Gesicht noch ein anderes, das wirkliche, mit ganz anderen Zügen.

Schon die Mitte des Jahrhunderts brachte die ersten Symptome des Rückschlags. Das fühlende Herz zuckte auf. Zuerst brach die Empfindung in einzelnen Naturen durch. Sie wirkten auf ihr verständiges Zeitalter wie ein längst für erloschen geltender Vulkan, der nach langer Ruhe das unerhörte Schauspiel eines Ausbruchs mit ragender Feuersäule, Aschenregen und glühenden Lavaströmen aufführt.

So stand in unserm Volk Goethe. Der Einfluss seiner Menschlichkeit und seiner Wärme drang in die Kunst, als der grosse Umschwung sich vollzogen hatte, der die bürgerliche Lebensführung zur Geltung brachte.

Nun war der äussere Apparat wie weggefegt, und die innerste Natur lag wieder unverhüllt zu Tage. Und dies menschliche Wesen wurde von den Künstlern empfunden und ausgedrückt. Das ist es, was die Erstlingswerke unserer Nazarener und des ihnen nahestehenden Günther Gensler als Charakterstudien so scharf von der Kunst ihrer Vorgänger (Runge ausgenommen) und ihrer älteren Zeitgenossen abhebt. Das ist das Neue, das sie enthalten, und das Dauernde.

* * *

Die Knaben, die im Speckterschen Hause aufwuchsen, haben sich oft gegenseitig gezeichnet und auch zuweilen gemalt.

Milde Otto Speckter
Erwin Speckter Nerly

DIE HAMBURGER NAZARENER ALS KNABEN

Das älteste Ölbild vereinigt ihrer vier. Der eine, der rechts unten sitzt, ging später nach Italien und machte aus seinem deutschen Namen Nerlich ein italienisches Nerly. Er verlor den Zusammenhang mit seinen Jugendfreunden Erwin und Otto Speckter und Julius Milde, mit denen er hier vereinigt ist.

Das Bild mag um 1820 entstanden sein, als Otto Speckter und Nerly dreizehn, Erwin vierzehn und Milde siebzehn Jahre alt war. Wer es gemalt hat, ist nicht ganz sicher. Den meisten Anteil hat wohl Erwin daran, dessen Kopf aus dem Spiegel geholt ist. So ungeschickt es noch ist, hat es doch schon grosse und neue Qualitäten. Die jungen Menschen sind zu einer geschlossenen Gruppe in einem bestimmten Raum, nach den gerahmten Stichen an der Wand wohl im Hause der Speckter vereinigt. Links sitzt Erwin, aus dem Bild herausblickend, das Skizzenbuch auf den Knien, rechts Nerly, ein Buch in der herabgesunkenen Hand, die Lider gesenkt und sinnend den Blick auf Erwin gerichtet. Die Jungen waren eifrige Leser. Zwischen ihnen steht Otto, als Tier-

OTTO SPECKTER — ERWIN SPECKTER — JULIUS OLDACH

BLEISTIFTZEICHNUNG 1824

KUNSTHALLE

liebhaber mit einer Katze, die er kraut, im Arm. Milde, der ihn überragt, legt den Arm um seine Schulter. Sie sind für ein Bildnis arrangiert. Aber wieviel mehr empfanden diese Knaben, wieviel mehr vermochten sie auszudrücken als um dieselbe Zeit Gröger mit seinem grossen Gruppenbildnis, das ihn und seinen Freund Aldenrath darstellt. Die Köpfe der Jungen haben eine seltsame innere Lebendigkeit, ihre Haltung ist individuell und überzeugend. Wie fein der Organismus einer Hand gefühlt ist, lässt sich selbst an der verkleinerten Reproduktion wahrnehmen, am deutlichsten an den Händen Ottos. So ungeschickt es sein mag, das Bild steht hoch über den Werken der gleichzeitigen Modemaler in Hamburg.

In den nächsten Jahren tritt Oldach in ihren Kreis. Er wurde der besondere Freund der beiden Speckter. Auf einem Albumblatt von 1824 sind die drei Köpfe vereinigt. Erwin, in der Mitte, legt seine Arme um die Schultern der beiden Kameraden. Oldach, der Zwanzigjährige, hat schon den Schädel eines Erwachsenen, die beiden Jüngern sehen noch wie Knaben aus. Und doch hatte Erwin schon die Bilder seiner Eltern gemalt. Der seelische Ausdruck ist sehr stark, fast zu stark herausgearbeitet.

Eine zarte Skizze von Erwin Speckter aus seinem neunzehnten Jahre möge hier noch eingefügt werden, Julius Oldach auf einem Feldstuhl in einem Hofe skizzierend. Im Hintergrund ist, eben noch zu erkennen, Erwin selbst bei der Arbeit.

Es mögen glückliche Jahre gewesen sein, als die Freunde miteinander im Studium der Natur und in der Lektüre der grossen nationalen Dichtung schwärmten, vor allem in Goethe, dessen Faust sie auswendig wussten. Das drang von oben aus der Region ihrer Eltern und Lehrer auf sie herab. Das war, was sie mit ihnen verband. In ihrer Kunst fühlten sie anders. Hier waren sie ganz auf sich selbst angewiesen mit ihrem starken Triebe und Vermögen. Dann kam über Julius

Oldach und Erwin Speckter wie ein Rausch die Hingabe an Cornelius, und als die Ernüchterung eintrat, deren Eingeständnis ihnen so schwer geworden scheint, mussten sie, mit drückenden Zweifeln belastet, die Strasse zu ihrer ersten Freiheit zurück zu gewinnen suchen, und beide haben sie sich dabei aufgerieben.

ERWIN SPECKTER 1825
JULIUS OLDACH UND ERWIN SPECKTER BEIM STUDIUM

Julius Oldach

Tante Elisabeth

Tante Catharina

ERWIN SPECKTER
1806—1835

Milde und Oldach sind älter als Erwin Speckter, doch muss bei einer Betrachtung der Hamburger Nazarener dieser vorausgenommen werden. Denn das Specktersche Haus bildete den Mittelpunkt der jungen Künstlergruppe, und der Geist, der darin waltete, hat sie alle angeregt.

Michael Speckter, der Vater, war ein bedeutender Sammler von Kupferstichen. Viele der Blätter, die er einst in Händen gehabt und seinen Freunden zu zeigen pflegte, sind über den Umweg der Harzenschen Sammlung in den Besitz der Kunsthalle gelangt. Überdies war er ein ganz tüchtiger Dilettant. In seinem Hause gingen der gelehrte Kunsthändler und Forscher Harzen und der hochgebildete Freiherr von Rumohr aus und ein, der Vater der neuern Kunstgeschichte, ein Mann, der auch über die lebende Kunst und über künstlerische Zustände ein sehr klares und treffendes Urteil hatte, und der mit Hingebung überall auf die jungen Talente acht gab und ihnen die Wege ebnete. Auch Künstler kamen, unter ihnen als Hausfreund Herterich, mit dem sich Michael Speckter 1818 vereinigte, um die erste hamburgische Steindruckerei zu gründen.

Seine Söhne Erwin und Otto und seine Tochter, die spätere Professorin Wurm, lernten zeichnen und malen, wie sie sprechen lernten, als ein natürliches Ausdrucksmittel ihrer Empfindung. Es giebt ein Bildnis des Grossvaters Speckter,

ERWIN SPECKTER
SELBSTBILDNIS
BLEISTIFTZEICHNUNG
KUNSTHALLE

das Erwin in seinem zehnten Jahre gezeichnet hat, mit kindlichen, aber selbstgefundenen Mitteln ausgeführt und dabei sehr lebendig.

Auch von aussen kam den Jünglingen früh allerlei Anregung. Ihren Unterricht erhielten sie auf der Privatschule des originellen Leonhard Wächter (Veit Weber), der sich angelegen sein liess, das Gemütsleben der Knaben zu entwickeln. Schon früh hatte sich Erwin Speckter mit Altersgenossen zu einer Art Klub vereinigt, der abendliche Zusammenkünfte abhielt. »Es herrschte darin ein ernster, streng religiöser, etwas ängstlicher Ton,« schreibt sein Biograph Prof. Wurm, »und zugleich die von den Universitäten in jener Zeit auf die Schulen zurückwirkende deutsche Richtung.«

Das Verschlossene und Sinnende in den Selbstbildnissen des Knaben scheint sich durch diese Angabe zu erklären.

Prof. Wurm führt auch als bestimmend für die geistige Entwickelung der jungen Speckter (und somit ihrer Freunde) die im Elternhause lebendige Tradition Ph. O. Runges auf.

Aus dieser Geistesrichtung müssen die Bildnisse der Eltern Erwins verstanden werden, jetzt im Besitz von Frau O. Speckter.

Ein Knabe von sechzehn Jahren hat sie gemalt. Wir würden es nicht glauben können, wenn es nicht durch die Inschrift und durch das Zeugnis der Zeitgenossen verbürgt wäre. Man muss sich, um abschätzen zu können, was sie neues boten, vergegenwärtigen, welchen Charakter die Bildnisse Wilhelm Tischbeins, Grögers und anderer zeitgenössischer hamburgischer Porträtisten tragen. Die ganze Jugend der zwanziger Jahre ist in ihrer Frühzeit durch eine Nachahmung der herrschenden Kunst nicht hindurchgegangen. Es wirkt aus ihnen die Kraft einer neuen Zeit, die nicht bloss den schönen Schein vornehmen Daseins, sondern ehrliche Auslegung des innern Wesens geben will, des Wesens, das sich die Hülle gebildet oder das sie doch nach seinen Erlebnissen umgebildet hat. Das Bildnis wird mit einem Schlage Charakterstudie. Wer diese Bildnisse des Speckterschen Elternpaares und die verwandten Werke auf sich wirken lässt, fühlt von ihnen aus einen Strom von Leben auf sich übergehen.

Der Knabe hatte sich seine Aufgabe nicht leichter gemacht, als er das kleine, fast miniaturartige Format für diese beiden Bildnisse wählte. Aber der Intensität, die er geben wollte, kam es zu gute. Das ganze Bild geht in das Gesichtsfeld, daher fühlt man die Wahrheit der Haltung kräftiger, wenn man dem Kopf in die Augen sieht. Alles wirkt mit. Es sind Kniestücke. Der Vater, schon fast sechzig, sitzt aufgerichtet, den rechten Unterarm auf den Tisch gestützt, die Linke mit der Tabaksdose auf dem Schenkel ruhend. Die Mutter sitzt leicht vorgeneigt, die Hände mit dem Strickzeug einen Moment im Schoss übereinandergelegt, den zierlichen Arbeitskorb auf dem Tisch neben sich. Was liegt in diesen Augen und in diesem Munde. Die Wahrheit der Haltung ist in der Kunst unserer Heimat etwas ganz Neues.

In der Farbe sollte man einen Einfluss von Runge erwarten. Aber davon ist absolut nichts zu spüren. Doch sind die Fleischtöne feiner gefühlt und die Braun und Grau zarter, als wenn sie von einem der älteren Maler der Generation stammten.

Um dieselbe Zeit zeichnete und skizzierte Erwin seine ganze Familie. Niemand war sicher vor einem Überfall. Auch die Schlafenden scheute er nicht. Unter den Zeichnungen, die die Kunsthalle aus dem Schleidenschen Vermächtnis besitzt, kommen Vater und Mutter wiederholt beim Nachmittagsschlummer vor. Mit raschen Zügen wirft er aufs Papier, wie den Schwestern das Haar gemacht wird, wobei ihm keine der charakteristischen Bewegungen entgeht, wie sie bei der Arbeit sitzen oder abends bei der Lampe. Es kam dann wohl vor, dass eine Freundin, ohne es zu wissen und zu wollen, mitporträtiert wurde und es nachher mit Entsetzen gewahr wurde, oder dass sie erst nach langem Bitten sich zum

ERWIN SPECKTER 1824
DIE FAMILIE SPECKTER AM KAFFEETISCH
BLEISTIFTZEICHNUNG
KUNSTHALLE

Sitzen entschloss. »Gott bewahre einen vor den Malern,« steht einer dieser Skizzen als notierter Seufzer von Erwins Hand beigeschrieben.

Auch die Näherin des Hauses muss ihm sitzen. (Vergl. S. 67.) Er zeichnet ihr Bildnis in ganzer Figur, wie sie bei der Arbeit sitzt, und er vergisst nicht, sehr genau hinzusehen, wie sie die Finger stellt. Nach Runges Art giebt er den ganzen Raum mit, die Blumen am Fenster, die Staffelei in der Ecke. Mit der Sympathie des Malergemüts errät er, was sie sinnt, wie sie sich über die Arbeit beugt, dass ihr die Locken das Gesicht verhüllen: »Heiraten ist doch 'ne Kör,« schreibt er an den Rand.

Ähnlich giebt er ein Bildnis seiner Schwester, wie sie als Dilettantin vor ihrer Staffelei sitzt und an einem ganz kleinen Ölbild malt, die Augen nahe über der Arbeit. Wiederum ein Stück sehr feiner Beobachtung.

In der Familie Speckter am Kaffeetisch giebt er eine ganze Gruppe so. Die Eltern sitzen auf dem Sopha, Vater Speckter mit gestütztem Kopf in der Ecke. Die beiden erwachsenen Kinder dürfen neben Herterich schon mit am Tisch sitzen. Die jüngeren Schwestern sitzen auf Stühlen an der Wand: das ist ein Übergang. Otto Speckter steht hinter Herterichs Stuhl. Er darf überhaupt noch nicht sitzen.

So ist in den Stoffen seiner Bilder und Studien von der religiös-romantischen Stimmung, die aus seinen Selbstbildnissen spricht, nichts zu spüren. Er baut nicht und spintisiert nicht und begnügt sich, nachzubilden, was er um sich hat. Nur in der Intensität, mit der er sich in das Wesen der Objekte hineinbohrt, unterscheiden sich seine Arbeiten von dem, was die herrschende Generation macht.

Seit 1822 hatte Rumohr die jungen Leute im Speckterschen Hause auf das Studium von Memlings von ihm wiederentdeckten Altar in der Greveradenkapelle des Lübecker Doms

hingewiesen, und seit 1823 studieren Erwin und Otto und ihr Freund Milde die Lübecker, Ratzeburger und Schleswiger Altertümer.

Namentlich Memlings Altar, den sie bald darauf gemeinsam publizieren, und Brüggemanns Schnitzaltar in Schleswig

ERWIN SPECKTER 1825
DIE SCHWESTER DES KÜNSTLERS
BLEISTIFTZEICHNUNG
KUNSTHALLE

thun es ihnen an. Diese alten Kunstwerke erzeugen in Erwin eine Stimmung, in der die Bekanntschaft mit Overbecks Einzug Christi in Jerusalem, der ihm 1824 in Lübeck bekannt wurde, wie der Funken im Pulverfass wirkte.

Wie sich mit einem Male das Auge Erwins gewandelt hatte, beweist schlagend das Bildnis seiner Schwestern um 1825, das die Kunsthalle als Geschenk von Frau O. Speckter besitzt. Die Naivetät der Anschauung ist wie weggeblasen, aber die Intensität ist noch da und wo möglich noch gesteigert.

Die Nebeneinanderstellung dieses Bildnisses von 1825 mit dem Bildnis der Eltern von 1822 ist sehr lehrreich, namentlich wenn man die Originale benutzen kann. Farbenanschauung und Malweise sind himmelweit verschieden, und an die Stelle der ungezwungenen, dem Körper natürlichen Haltung ist die auf Ernst und Feierlichkeit ausgehende Pose und das Arrangement getreten. Die junge Mutter in der Mitte, die Frau Professorin Wurm, steht wie eine Madonna da, die ihr Christkind zur Anbetung hinhält, die Schwester links kommt feierlich wie eine Heilige, um dem Kind eine Blume zu reichen, das Kind greift mit so ernstem Ausdruck danach wie das Christkind nach dem Ring der heiligen Catharina, und die Schwester rechts steht ernst und feierlich daneben, wie die heilige Agnes in einer »heiligen Konversation«.

Das Bildnis mit den Allüren eines Heiligenbildes!

Aber wenn man genau zusieht, stammt es doch von demselben feinsinnigen »Realisten«, der drei Jahre vorher die Eltern gemalt und inzwischen so viele Menschen aus seiner Umgebung gezeichnet hatte. Der Einfluss Overbecks und der Alten hat doch den Kern nicht berührt. Die fein nachfühlende Hingabe an die Erscheinung ist jenseit der Anordnung und der Farbe unverändert geblieben. Der neunzehnjährige junge Künstler begnügt sich nicht mit einem Beinahe und Ungefähr. Er macht für alle Köpfe, für alle Hände und für die Einzelheiten

ERWIN SPECKTER 1825
DIE SCHWESTERN DES KÜNSTLERS
ÖLGEMÄLDE
KUNSTHALLE

der Halstücher und Falbeln die genauesten Vorstudien in Zeichnung und Aquarell. Und wenn er an die Ausführung in Öl geht, so beginnt er wie von vorne. Ohren, Mund, Hände werden durchgebildet, als ob er mit seinem grossen Vorbilde Memling wetteifern wollte. Doch leidet das Seelische nicht dabei. Der ernste kleine Kinderkopf ist wirklich ganz Kindlichkeit. Das Mädchen rechts könnte das Wesen der Jungfräulichkeit bedeuten sollen, die junge Mutter ist wirklich Mutter.

Soviel mir bekannt, ist dies das letzte eigentliche Bildnis, das Erwin Speckter gemalt hat. Unter den Zeichnungen hören sie noch nicht auf. Aber seine Wege führten ihn allmählich weit ab von dem Bildnis, das sein ganzes Denken und Fühlen von Jugend auf erfüllt hatte.

Wir dürfen uns wohl fragen, was er uns hinterlassen hätte, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, auf der Bahn fortzuschreiten, auf der er mit den Bildnissen seiner Eltern als sechzehnjähriger Knabe ein so hohes Ziel schon erreicht hatte.

Es ist vielleicht nicht überflüssig, an Erwin Speckters mit einer kurzen einleitenden Biographie von seinem Schwager Prof. Wurm herausgegebenen Briefe aus Italien zu erinnern. Diese Aufzeichnungen gewähren einen Blick in die uns nun schon fern liegende Welt der Empfindungen einer Künstlerseele, die sich nach 1830 aus den Banden der Schule zu lösen versuchte. Doch ist das Buch auch als litterarisches Denkmal wichtig, denn in der deutschen Litteratur sind die Schriftsteller, die ihre Augen zu gebrauchen verstehen, von je verzweifelt selten gewesen.

ERWIN SPECKTER 1825
DER KÜNSTLER IN SEINEM ATELIER IN MÜNCHEN
AQUARELLMINIATUR — KUNSTHALLE

JULIUS OLDACH
1804—1829

Auch bei Julius Oldach überrascht die seltene Frühreife. Wäre bei seinem Freunde Erwin Speckter nicht ausreichend bezeugt, dass er schon mit sechzehn Jahren die grossartigen Bildnisse seiner Eltern gemalt hat, wir würden den von Oldachs im Jahre 1898, also fast siebzig Jahre nach ihm verstorbenen Bruder, Herrn J. F. N. Oldach, erhaltenen Angaben mit Zweifel begegnen müssen.

Als Julius Oldach im Jahre 1821 mit siebzehn Jahren auf die Akademie zu Dresden zog, hatte er schon das Bildnis seines Vaters gemalt, das aus dem Nachlass seines Bruders der Kunsthalle überwiesen wurde.

Bei dem kurzen Aufenthalt in Hamburg 1824 entstanden die Bildnisse seiner Mutter und seiner beiden Tanten, aus derselben Quelle ebenfalls in den Besitz der Kunsthalle übergegangen.

Als er dann nach einem vierjährigen Aufenthalt in München, wo er sich Cornelius ergeben hatte, 1828 nach Hause zurückkehrte, durch Arbeit und Selbstqual aufgezehrt, suchte er sich von dem übermächtigen Einfluss des Meisters frei zu machen und schuf den Stammbaum, Faust im Studierzimmer, Hermann und Dorothea und die sonnige kleine Ansicht der Johanniskirche in Hamburg, sämtlich so uncornelianisch wie möglich. Überarbeitung und Seelenqual hatten ihn aufgerieben,

er starb im nächsten Jahre auf der Reise nach Italien in München.

Die meisten seiner Arbeiten sind verloren gegangen, darunter mit einer Ausnahme alles, was unter Cornelius entstanden ist.

Aber die erhaltenen Fragmente reichen hin, ihm den Rang einer unserer höchsten künstlerischen Begabungen des Jahrhunderts zu sichern. Die Bildnisse nehmen unter seinen Werken den ersten Platz ein.

Zwischen den ersten Versuchen von 1820 und 1824 und denen der nach-cornelianischen Zeit von 1828 liegt eine Welt.

In Hamburg und auch in Dresden ist die frische Begabung keinem übermächtigen Einfluss unterworfen gewesen. Das frühe Bildnis von Vater Oldach hat mit den Werken des Modemalers Gröger — das Wort nur als Hinweis auf ein Faktum zu gebrauchen, nicht in abfälligem Sinn — keine Berührung. Ebenso stehen die drei Frauenbildnisse von 1824 unter dem Einfluss keines der bekannten Dresdener Akademiker.

Die mächtige Persönlichkeit des Cornelius erschüttert dann auf Jahre hinaus das Wesen des jungen Künstlers. Als er um 1828 wieder zu sich selber kommt, ist er doch ein anderer geworden.

Dass das Bildnis des Vaters ein Jugendwerk ist, lehrt allein die Art, wie der Kopf auf die Leinwand gebracht ist. Nach altem Brauch sollte der Hintergrund an den vier Ecken im Zirkelschlag dunkel ausgemalt werden. Julius Oldach wendet diese ornamentale Umrahmung auch später noch bei dem Bildnis der Mutter und dem der Tanten an. Aber beim Vater sind die Ecken nur oben angegeben. Offenbar fand er sie nachher unten schädlich, da sie den Schwerpunkt des Bildes herabgezogen hätten.

Die Büste wäre zu tief placiert gewesen. Auch die Technik der Malerei machte dem Künstler offenbar noch Schwierig-

keit, während das Bildnis der Mutter und noch mehr die der Tanten einem erheblich weiter fortgeschrittenen Studium angehören.

Julius Oldach hat das energische Antlitz seines Vaters oft gezeichnet und gemalt, verstohlenerweise, wenn er seine Zeitung las, die Pfeife im Munde (siehe Band II. Seite 59), als Studie für eine historische Komposition, als Bildnis.

Auf dem gemalten Bildnis giebt er ihn in einer Stellung, die auf den ersten Blick etwas Ungeschicktes hat: in strenger, fast feierlicher Haltung, Kopf und Körper ganz von vorn gesehen und fast ganz von vorn beleuchtet. Doch würden wir fehlgehen, wenn wir dies Motiv als zufällig gewählt ansehen wollten. Was der Sohn mit dieser etwas starren, symmetrischen Haltung hat ausdrücken wollen, empfinden wir, wenn wir in die streng blickenden Augen sehen und dabei die Bewegung des energischen Mundes mitfühlen. Der Eindruck hat etwas Grosses, und man empfindet hinter diesen Augen und dieser Stirn das Wesen eines eigenartigen ernsten Charakters, der in seinem Kreise zu herrschen gewohnt ist.

Dies Bildnis sagt über den Ernst des jungen Talentes sehr günstig aus. Julius Oldach hat die schwierigste Stellung gewählt und ist über die zeichnerischen Probleme sofort in die malerischen vorgeschritten — die weisse Weste mit der weissen Halsbinde im Grau des Rockes. Aber das Bildnis wirkt doch auf den ersten Blick noch wesentlich als Zeichnung.

Zwischen diesem ersten Gemälde und den Bildnissen von 1824 liegt die Epoche, in denen Oldach die technischen Schwierigkeiten beherrschen lernt. Die Auffassung bleibt dieselbe, aber er hat unterdes sehen und fühlen gelernt, was ein Bild ist, und seine Sprache hat sich aller Ausdrucksmittel bemächtigt. Mit zwanzig Jahren weiss er nun, wie ein Bild an der Wand wirken soll. Was in dieser Beziehung das Bildnis der Mutter bedeutet, wird einem erst klar, wenn man andere

JULIUS OLDACH 1828 — DER STAMMBAUM DER FAMILIE OLDACH

gleichzeitige Bildnisse daneben hält. Oldach strebt augenfällig nach Fernwirkung. Er sieht das Bild, das er malt, nicht nur auf der Staffelei, er denkt immer daran, dass es den Zweck hat, von der Wand herab zu sprechen.

Das Bildnis der Mutter hat dasselbe Format, ist aber nicht als Seitenstück aufgefasst, was sich wohl aus der späteren Entstehungszeit miterklärt. Die Ecken sind sämtlich ausgemalt, der Kopf sitzt in der Mitte des ovalen, graubraun verdämmernden Grundes. Er ist — wie der Körper — ein wenig nach links gewandt und geneigt, doch blicken die sinnigen, etwas müden Augen auf den Beschauer. Der feine Mund ist fest geschlossen. Die schmale Nase und die kurze Oberlippe geben dem Antlitz etwas Aristokratisches. Das mütterliche Wesen erscheint sehr deutlich betont. Malerisch geht der Künstler in der Art, wie er die Lichter auf dem Fleisch spielen lässt, das Fleisch des Gesichtes vom Weiss der Spitzenhaube umrahmt, deren Scheitel- und Kinnschleifen aus weissem Atlas leicht ins Lila spielen, viel weiter als auf dem Bildnis des Vaters.

Wie Runge, Erwin und Otto Speckter, Günther Gensler und Wasmann hat uns somit auch Oldach in den Bildnissen seiner Eltern sehr eindringliche Charakterstudien hinterlassen. Sie haben alles hineingelegt, was sie an Liebe und Verehrung für die Eltern und an Andacht in ihrer Kunst besassen.

Dass die Bildnisse der beiden Tanten nach dem der Mutter entstanden sind, ist aus äussern und innern Gründen gewiss. Sie gehören fast zu den Miniaturen. Von den Bildnissen der Eltern unterscheiden sie sich durch das Hereinziehen des Körpers. Es sind Hüftbilder. Die Charakteristik ist ebenso eindringlich, die technische Vollendung rückt sie noch eine Stufe höher.

Tante Elisabeth sitzt gebeugt, die Hände im Schoss fest übereinandergelegt, als müsse sie einen Schmerz unterdrücken.

Ihre magern Züge sind sehr ernst, um den Mund zuckt ein bezwungener körperlicher Schmerz. Der Bruder des Künstlers erzählte mir, Tante Eilsabeth sei immer leidend gewesen

JULIUS OLDACH 1828
MEPHISTO UND DER SCHÜLER

und habe ein stilles, einsames Leben in der Familie geführt. Ganz anders die Schwester, Tante Catharina. Sie war die Seele des Hauses, — immer fleissig, immer aufgelegt, für alles und Alle sorgend, immer zum Scherz bereit. Auf dem Stammbaum von 1828 schildert Julius Oldach unten, wo der Vater den Backzettel unterschreibt, wie sie im Hintergrunde den Tisch für das Abendbrot deckt. Die charakteristische Silhouette der kleinen, etwas verwachsenen Person ist unverkennbar.

Auf dem Bildnis hat sie den Strickstrumpf in Arbeit, der immer bereit lag, wenn sie gerade nicht im Hausstand zu thun hatte. Über die Arbeit weg sieht sie zuhörend auf einen Partner im Gespräch. Sie musste sich immer unterhalten. Ihre klugen Augen und der kräftige, eine reiche Natur verratende Mund sprühen von verhaltenem Leben.

Als Malerei angesehen, stehen beide Bildnisse ebenso hoch wie als Charakterstudien. Dies gilt namentlich von der Strickenden. Es ist eine Freude, zu fühlen, wie die Materie ausgedrückt ist, das Fleisch des Antlitzes mit seinen Falten und Lichtern und der frappanten Kraft des Tons, die dunklen Locken an der Schläfe, mit Macassaröl getränkt, die Spitzen mit ihrem weichen Fall, die glänzenden Atlasbänder, das noble Schwarz des Kleides.

Wohin hätte die Entwickelung dieser Begabung geführt, wäre sie nicht jäh unterbrochen worden? Was ein Mensch in den Jahren der Entwickelung der schon erworbenen Fähigkeit plötzlich verlieren kann, lehrt der Vergleich mit den der spätern Münchener Epoche angehörigen Figuren von Hermann und Dorothea (Kunsthalle zu Hamburg). Die Landschaft freilich ist auf diesem Werk ganz einzig in jener Epoche. Aber wo ist die Naivetät und Freudigkeit in der Behandlung der Gewänder geblieben, vor allem in der Farbe? Und dies Werk bedeutet schon den Versuch einer Befreiung. Am meisten hat

Julius Oldach
Der Künstler, seine Schwestern und seine Eltern
Kunsthalle

[illegible] habe ein [illegible] in der Kammer [illegible] [illegible] die [illegible] Christina. Sie war die Seele des Hauses [illegible] immer [illegible], für alles und Alle [illegible] Schutz [illegible]. Auf dem Stammbaum [illegible] wo der Vater [illegible] wie sie im Hintergrunde den Trieb für [illegible] [illegible]. Die charakteristische Silhouette der [illegible] Person ist unverwischt.

Auf [illegible] sei sie das Strickstrumpf in Arbeit, der [illegible] nicht im Hausstand zu [illegible] sieht sie [illegible] auf [illegible]. Sie müsste sich immer unter[illegible] Augen und der Kräfte, eine reiche [illegible] von verhaltenem Leben.

[illegible] meine [illegible] Bildnisse ebenso noch [illegible]. Dies gilt namentlich von der [illegible] eine Freude zu fühlen, wie die Materie [illegible] des Antlitzes mit seinen Falten [illegible] der [illegible] des Tons, die dunklen [illegible] Maßstabe [illegible], die Spitzen [illegible] Fall, die [illegible] Arbeitsmittel, [illegible] Anstoß.

[illegible] Entwicklung dieser Begabung [illegible], [illegible] wurden? Was ein Mensch [illegible] der schon erworbenen Fähigkeit [illegible] kann, [illegible] der Vergleich mit den [illegible] Figuren von Hermann [illegible] Hamburg. Die Landschaft [illegible] in jener Epoche. Aber [illegible] an der Behandlung des [illegible] der Farbe? Und dies Werk [illegible]. Am meisten hat

die Unbefangenheit in der Farbenempfindung gelitten. An die Stelle der tonigen Harmonie, die doch der Kraft nicht entbehrt, ist eine Neigung zur Buntheit getreten, die nur vor der Landschaft Halt macht.

Die Bildnisse von 1828 sind ausser einigen kleinen Porträts im Privatbesitz auf dem »Stammbaum« der Familie Oldach enthalten, einer Gruppe von Miniaturen, die der Künstler zur silbernen Hochzeit seiner Eltern malte.

Mit der üblichen Miniaturmalerei hat der Stammbaum der Familie Oldach keinerlei Beziehungen. Er ist auf Pergament mit Deckfarben gemalt. Und so sorgfältig die Bildnisse ausgeführt sind, so wenig ähnelt die Technik der weichen, vertreibenden Miniaturmalerei. Gleichsam pastos sind die Striche der Deckfarben unverschmolzen nebeneindergesetzt. Unter der Lupe ist jeder einzeln zu erkennen. Die energische Wirkung dieser kleinen Köpfe beruht auf dieser Art, die Farben aufzutragen, da erst im Auge die Verschmelzung vor sich geht.

Der Anlage nach gehört das kleine Bild eigentlich in das Gebiet der Monumentalmalerei. Und wenn die technische Meisterschaft und die Eigenart des Stoffes, der Farbe und der Behandlung des Lichtes bei einem Schüler und Gehülfen von Cornelius wie ein Wunder erscheint, Erfindung und Disposition kommen von der Wandmalerei her.

Von einem hellblauen Grunde mit goldenem Linienornament, dessen Motiv die Bretzel abgiebt — ein Hinweis auf das Gewerbe des Vaters —, hebt sich der ornamental gebildete Stammbaum ab. Die Wurzeln umschliessen in Herzform die Bildnisse der Eltern, die Spitze geht in ein anderes Symbol der Liebe, in einen aufgesprungenen Granatapfel aus. In den Zweigen hangen die Rundbilder der Kinder, unten die der älteren, den oberen Abschluss bildet das Porträt eines Knaben.

Zu diesen farbigen Bildnissen stehen oben und unten als Abschluss der Komposition Grau in Grau gemalte Bilder aus

dem Leben der Familie. Oben ist das Leben der Kinder, unten das der Eltern geschildert. Es sind Scenen aus dem täglichen Leben. Die typisch sich wiederholenden feierlichen Vorgänge sind in Reliefs und ganz kleinen Medaillons zwischen den quadratischen Genrebildern angebracht.

Die beigefügte Reproduktion macht nur das Schema verständlich.

Oben rechts beginnt der Maler, der älteste Bruder, die Reihe der Grisaillen aus dem Leben der Kinder. Er schildert sich, wie er in seinem Atelier vor seiner Staffelei sitzt und malt. Daneben entlässt die älteste Schwester mütterlich die beiden jüngsten in die Schule. Dann kommt der Arzt, der am Krankenbett den Puls fühlt, und der Kaufmann, der auf dem Speicher Säcke wiegen lässt. Die rechte Seite beginnt mit dem Bäcker, der Brot in den Ofen schiebt. Nebenan erhält eine Schwester Klavierunterricht. Dann kommt der halbwüchsige Junge, der auf dem Taubenschlag hoch über den Dächern steht und seine Tauben jagt, und die jüngsten werden beim Spiel im Zimmer geschildert, dem der Vater pfeiferaucht zusieht.

Unten links sitzt der Vater vor seinem Schreibtisch und unterzeichnet den Backzettel, auf dem Art und Zahl des die Nacht fertigzustellenden Gebäcks verzeichnet steht, und hinten deckt Tante Catharina den Abendtisch. Rechts macht die Mutter auf der grossen Diele Einkäufe bei der Gemüsefrau, und der »Junker«, der jüngste Bäckergeselle, »trägt Brot vor«: bringt das fertiggestellte Brot in den Laden.

Die kleinen typisch wiederkehrenden Ereignisse in den Reliefs und Medaillons schildern Hochzeit, Kindtaufe, Gratulationsbesuche und dergleichen. Unten links im Medaillon ist sogar in der Verkleinerung der Reproduktion noch die typische Silhouette der alten, etwas schiefen Tante Catharina zu erkennen, wie sie, die Hände in die Seite gestemmt, neugierig

zusieht. In der Mitte unten wird die ganze Familie geschildert, wie sie abends unter der Lampe sich um den langen Familientisch gruppiert, das weist auf ähnliche Darstellungen bei Milde und Otto Speckter voraus. Wieder sind alle durch die Silhouette deutlich charakterisiert. Links steht mit der langen Schürze der Bruder, der zum Backen vor den Ofen muss, rechts stehen die jüngeren Geschwister, in deren Alter man sich damals noch nicht setzen durfte.

Man muss das Original auf den unendlichen Reichtum der Erfindung ansehen, der hier aufgewandt ist. Was Runge in der »Heimkehr der Söhne« malen wollte, das Leben der Familie selbst als Inhalt einer Dekoration für den Festsaal des Hauses, ist hier im sehr reduzierten Massstab der Miniatur durchgeführt. Man könnte sich diese köstlichen Scenen ohne jegliche Veränderung an der Wand denken.

Es steckt auch ein Stück Geschichte darin. Oldach hat in einer aufsteigenden Epoche des deutschen Bürgertums eine aufsteigende Familie geschildert. Der Vater ein ehrbarer Bäckermeister, die Söhne liberalen Berufen sich zuwendend — der Maler, der Arzt, der Kaufmann —, die Töchter durch mannigfaltige Bildung auf den Eintritt in höheren Stand vorbereitet. Dabei nirgend ein hochmütiges Verleugnen des väterlichen Handwerks. Der Sohn, der Bäcker geworden ist, gehört mit in den Kreis, der sich um die Lampe vereint, die damals ein Zeichen gediegener Wohlhabenheit war.

Im achtzehnten Jahrhundert wären diese Verzweigungen in höhere Berufe und Stände bei einer Bäckerfamilie nicht typisch gewesen. Fünfzig Jahre später hätte der Bäckerfamilie wohl das Selbstbewusstsein gefehlt, das sich hier überall ausspricht.

Die Bildnisse, denen diese Familienscenen zur Umrahmung dienen, sind wohl mit die besten deutschen Miniaturen. Jeder einzelne ist von »bewegendem Leben« erfüllt trotz der ruhigen

Haltung. Von den üblichen Miniaturen unterscheiden sie sich auch durch unvergleichlich grössere Kraft der materiellen Wirkung und durch das Spiel des Lichts, das die Köpfe rundet.

Unter Oldachs Zeichnungen im Besitz der Kunsthalle ist die älteste ein grosses, sehr energisches Selbstporträt etwa aus dem sechzehnten Lebensjahr. Sein Vater mit der Pfeife im Mund lesend (s. S. 59) ist ganz bei der Sache. Bildniszeichnungen ähnlicher Art sind der Kunsthalle aus dem Nachlass des Herrn J. F. N. Oldach überwiesen worden.

Den Miniaturbildnissen steht eine Arbeit Oldachs nahe, die für seine Neigung, überall aufs Bildnis zu gehen, bezeichnend ist: Mephisto und der Schüler. Die Ausführung in Öl befindet sich im Besitz des Herrn Dr. Ulrich Voigt, ausserdem sind noch zwei ausführliche Zeichnungen auf uns gekommen, eine bei Herrn J. F. N. Oldach, eine als Geschenk des Herrn Dr. Voigt im Besitz der Kunsthalle.

Mephisto trägt die Züge von Oldachs Vater, wie es scheint, nur wenig nach der Seite der Schärfe gesteigert. Im Schüler, der als Bild der Unentschlossenheit und des Zögerns vor ihm steht, hat er seinen Freund Hübbe porträtiert.

Auch die köstliche Landschaft ist Porträt, ein Blick vom Jungfernstieg aus auf die Lombardsbrücke, darüber hinaus auf die waldigen Ufer von Harvestehude. Nur ist statt der Mühle ein Wartturm an die Brücke gestellt. Sonst ist alles Alster bis auf die Schwäne und die schwerfällige Schute.

* * *

Wasmann spricht in seinen Erinnerungen von dem »wackern Maler Oldach, der, wie zur Selbstquälerei geschaffen, weder mit sich, noch mit seiner Kunst fertig werden konnte. Er endete an der Abzehrung, von seinen Landsleuten abwechselnd gepflegt. Der bittere Ausdruck seines Gesichtes war im Tode einer ernsten Ruhe gewichen. Bei seiner Beerdigung wehte ein solcher Sturm, dass unsere Fackeln erloschen.«

Im Anschluss daran erwähnt Wasmann eines Malers Emil Janssen aus Hamburg, dessen Charakter an Oldach erinnerte. Wasmann hatte ihn vor andern lieb gewonnen, weil sein gemessenes, würdevolles Benehmen den besten Einfluss auf ihn übte. »Seine ersten künstlerischen Versuche, in denen sich die Tiefe eines frommen Gemüts und ein scharfes Auge für Naturwahrheit zeigte, waren so entzückend schön, dass seine Freunde die grössten Erwartungen von ihm hegten. Sein erstes Bild in München, Tobias' Abschied von den Eltern, gab die Empfindungen einer Seele wieder, die sich von der geliebten Heimat getrennt fühlt. Dabei war Farbe, Stil, Haltung der Gewänder und der Landschaft so vollendet, als hätte er schon nach den besten Meistern studiert. Sonderbar, so sehr er sich später abhärmte, nie enstand wieder von seiner Hand ein so naturwüchsiges und zugleich künstlerisch schönes Bild wie dieses erste. Sein Leben war fortan ein beständiger Zweifel an sich selber, so dass er, ungeachtet der liebevollen Bemühungen seiner Freunde, mit seinen Arbeiten nie mehr ins klare kam.«

In seiner Heimat scheint jede Spur dieses Hamburger Nazareners verloren. Wie die anderen Hamburger Nazarener dürfte auch Janssen Bildnisse hinterlassen haben.

CARL JULIUS MILDE
1803—1875

Milde ist der älteste der Hamburger Nazarener. Auch er ist geborener Hamburger. Nachdem er bei Suhr und Hardorff die Anfangsgründe erworben hatte, zog er 1826 mit seinem Freunde Erwin Speckter zu Cornelius nach München. Nach einer italienischen Reise kam er wieder in die Heimat und siedelte sich schliesslich in Lübeck an, wo er im Nöltingschen Hause als Freund und fast als Familienmitglied sein Leben beschloss.

Er war ungemein begabt und sehr vielseitig. Aber von den Genrestücken und Marien, die unser Künstlerlexikon von ihm zitiert, habe ich keine Spur gefunden, und von seinen Landschaften nur eine, ein sehr interessantes Aquarell von 1834, jetzt in der Kunsthalle. Dazu war er Lithograph, Glasmaler, Kunsthistoriker und Publizist kunsthistorischer Sammelwerke.

Aus dem ganzen langen und arbeitsamen Leben dieses Künstlers sind mir bisher kaum ein halbes Dutzend Bilder und eine nicht sehr grosse Anzahl von Zeichnungen bekannt geworden.

Die Gemälde sind fast ausschliesslich Bildnisse, und sie stammen fast alle aus der Zeit der Reife. Die ganze Produktion der Frühzeit von etwa 1824—1834 scheint bis auf kaum mitsprechende Reste verloren.

Aus den Werken, die aus den dreissiger Jahren erhalten sind, dürfen wir schliessen, dass er in der Zeit, wo er mit Oldach und Speckter aufwuchs, gerade wie sie sich dem Bildnisse zugewandt hatte. Dass ein sehr bedeutungsvoller Bildnisauftrag des hamburgischen Staates gerade ihm zufiel, spricht für sein Ansehen auf diesem Gebiet. Mit Vorliebe scheint er sich der Aquarelltechnik auch für das Bildnis bedient zu haben.

Was Milde hier giebt, ist nicht nur ein Bildnis, das die Familie interessiert, nicht nur ein Gemälde, das, abgesehen von dem Bildnischarakter, hohen Wert hat, es ist ein Stück

JULIUS MILDE
FAMILIE DUNCKER
AQUARELL
BESITZ DES HERRN ARTHUR DUNCKER

deutschen Familienlebens, in einer Form, die für eine Phase der Entwickelung typisch war, die damals noch nicht lange existierte, und die es vielleicht in naher Zukunft nicht mehr geben wird.

Wie die englische Familie sich vor dem Kamin versammelt, so hatte die deutsche sich, seit im achtzehnten Jahrhundert das Sofa den Mittelpunkt des Wohnzimmers zu bilden angefangen hatte, Sofa und Sofatisch als Vereinigungspunkt ausgebildet. Seit dann in den zwanziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts an die Stelle der Lichter die Öllampe trat, hatten Sofa und Sofatisch erst ihre richtige Stimmung erhalten. Die Lampe hielt alle fest. Auch gab es damals noch nicht die Differenzierung der Räume, die wir heute eingeführt haben. Das Wohnzimmer war mehr als heute der Mittelpunkt des häuslichen Lebens. Die kleineren Mahlzeiten wie Frühstück und Abendbrot pflegten hier eingenommen zu werden.

Aus dem Jahre 1834 stammt das Dunckersche Familienbild, im Besitz des Herrn A. Duncker, ein Aquarell in Grossfolioformat. Die Familie sitzt bei der Lampe am Theetisch. Jeder ist in seiner Art beschäftigt oder nimmt zuschauend an dem Treiben der anderen teil. Den Tisch bedeckt das Theegerät mit den Tassen, der »Theekomfort« steht links im Schatten des Tisches. Im Sofa sitzen die Alten. Beide in sehr charakteristischer Haltung, der alte Herr, wie er sich, den Kopf in die Hand gestützt, in die Ecke des Sofas gedrückt hat, dessen bequeme hohe Lehne ihm bis unter die Ellbogen reicht, die alte Dame zu ihrer Nachbarin gewandt. Zwei Herren spielen Schach, einer steht zusehend am Fenster, dessen Rollvorhang mit einer Landschaft bemalt ist. Eine prächtige Figur ist die Dame rechts bei der Näharbeit. Dass die Haltung der sinnend vor sich hinsehenden Dame links ihr zur Gewohnheit geworden war, braucht einem nicht gesagt zu werden.

Julius Milde
Die Familie Classen
Im Besitz von Fräulein Classen

Das zarteste dieser Art scheint die Aquarellminiatur der Familie Classen zu sein, eins der liebenswürdigsten Bildnisse, die bei uns im neunzehnten Jahrhundert entstanden sind. Aquarellminiaturen auf Papier waren bei den Hamburger Nazarenern schon in den zwanziger Jahren beliebt gewesen. Doch zeigt das Familienbild diese eigenartige Technik auf der Höhe der Vollendung.

Es ist kaum so gross wie eine Hand — und doch ein monumentales Gemälde. Der Künstler hat es nicht für die Wand bestimmt, wo es unter Glas und Rahmen tagtäglich dem Blick ausgesetzt ist, sondern ihm eine Hülle aus Leder gegeben. Es soll im Schubfach aufbewahrt werden, damit es, in einer Stunde der Sammlung herausgenommen, auf ein frisches Auge und ein empfängliches Gemüt jedesmal neu wirke. So möchte man sich die Bilder seiner Lieben wünschen, Heiligtümer, die als grosse Kostbarkeiten unter Schloss und Riegel gehalten werden.

Das Bildnis fasst hier die ganze Existenz der Familie zusammen. Es ist die Stunde des Nachmittagskaffees, die damals noch durch einen längeren Zwischenraum von der Tischzeit getrennt war. Man sieht auf dem Tisch, um den die Familie versammelt ist, nicht nur was zum Getränk gehört, sondern auch Brot und Butter in den einfachen zierlichen Geräten, die damals in Gebrauch waren. Der Künstler hat sie mit offenbarer Freude an dem farbigen Lack und an dem blitzenden Kristall geschildert. Auch der »Theekomfort«, das Kohlenbecken im Mahagoniständer, das in keiner Familie fehlen durfte, steht mit seinem blanken Kessel links neben dem Tisch. Die Nachmittagsstimmung, in der sich die Familie zu einem kurzen, behaglichen Zusammensein vereinte, konnte nicht besser als durch den summenden Kessel angedeutet werden.

Die beiden verheirateten Frauen haben sich, wie es ihr Recht ist, auf dem Sofa niedergelassen. Fräulein Wattenbach

steht dem Kaffee vor. Der Professor ist zu einer flüchtigen Visite aus dem Studierzimmer herübergekommen und stützt sich neben seiner Frau auf die Sofalehne. Sein Sohn August Classen steht auf der anderen Seite, die Hände auf dem Rücken, neben der Grossmutter und blickt zum Bilde heraus, der einzige. Die anderen sind mit sich beschäftigt. Fräulein Wattenbach bietet der Mutter, die vom Sofa über das Strickzeug weg zu ihr hinüberblickt, die Tasse, Frau Classen hält ihre Tasse in der Hand.

Haltung und Bewegung der Figuren sind ungesucht und natürlich, und es ist nirgends ein momentaner Ausdruck gesucht, der in der Fixierung starr würde. Dabei sind die Züge ungemein belebt, sogar die des Kindes mit den weit auseinander stehenden Augen, das aufmerksam ausblickt.

In der Farbe ist das Bild sehr schlicht und direkt. Im ganzen bewegt es sich durch das Schwarz, Grau, Braun und Weiss, die in Tracht und Ausstattung damals vorherrschten. Einige ausgesprochene Farben stehen sehr kräftig in dieser Harmonie, so das Kirschrot eines Halstuchs, das Grün des lackierten Brotkorbes und Tabletts auf dem Tisch.

Die Malerei wirkt bei höchster Delikatesse doch eigentlich breit, namentlich in den Nebensachen. Auffallend ist, wie die Dinge und Personen von Luft umflossen erscheinen. Die Tischfläche mit dem Gerät ist geradezu ein Meisterstück.

Und in dem Aufbau überrascht die grosse Ruhe und Monumentalität. Es ist sehr auffallend für jene Zeit, dass der Künstler gar nicht das Bedürfnis gehabt hat, »den Vordergrund zu beleben«. Man sieht über den leeren Boden und leeren Teppich unter den Tisch mit den Löwenfüssen aus Messing hindurch bis auf die Kleider der Frauen auf dem Sofa. Die Figuren sind ganz in den Hintergrund geschoben. Aber das gerade hilft dem Eindruck von Räumlichkeit, der dieses schlichte, tiefe Bild auszeichnet.

JULIUS MILDE 1834 — JOHANN BENJAMIN NEUMANN, OBERALTER ZU ST. MICHAELIS
AQUARELLSTUDIE ZUM RATS- UND BÜRGERSCHAFTSBILDE — VEREIN FÜR HAMBURGISCHE GESCHICHTE

Kulturhistorisch wird künftig, wenn niemand mehr da ist, der in der eigenen Erinnerung die Bilder der bürgerlichen Einrichtungen aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bewahrt, Mildes Schilderung mit der sorgfältigen Angabe des Drum und Dran der Zeit, von den Kupferstichen der Wand, deren Gegenstand und Autor sich erkennen lässt, bis zum Teppich auf dem Boden von hohem Wert sein. —

Im Jahre 1835 liess der Senat den Ehrenbürgerbrief für den hanseatischen Geschäftsträger und Generalkonsul in London James Colquhoun (sprich Kohun) nach einem Entwurf von Chateauneuf als Doppeltafel herstellen und übertrug Erwin Speckter den ornamentalen Teil, Milde den bildlichen. Auf der einen Seite war, wenn die Tafel aufgeschlagen wurde, das Dokument mit der Unterschrift des regierenden Bürgermeisters, auf der andern das Bild zu sehen, ein Aquarell, wie es scheint, auf Pergament.

Es leben wohl wenige, die damals Mildes Werk gesehen haben. Es muss Eindruck gemacht haben, denn in einem Artikel der Hamburger Nachrichten vom 13. Juli 1835, dessen Mitteilung ich der Freundlichkeit des Herrn Senatssekretärs Dr. Hagedorn verdanke, heisst es, das Bild werde an Wert in Zukunft noch gewinnen »in den Augen aller derer, die ein Kunstwerk nach der Wahrheit in seinem Ausdruck zu schätzen wissen«.

Was uns von diesem Gemälde, das vielleicht Mildes Hauptwerk war, zugänglich ist, lässt uns diese Wendung verstehen. Es sind die Bildnisstudien in Aquarell und Bleistiftentwürfe für den Aufbau des Bildes, die im Verein für hamburgische Geschichte aufbewahrt werden, und eine in London von Day & Sohn, Hoflithographen der Königin, hergestellte ziemlich mässige Lithographie nach dem Gemälde, die Colquhoun von London aus an einen Hamburger Freund gesandt hatte.

Die Scene, die feierliche gemeinsame Sitzung von Senat und Bürgerschaft, in der das Ehrenbürgerrecht verliehen wurde, geht in einem Saal des alten Rathauses vor sich, durch dessen Fenster man auf einen köstlichen Strassenprospekt sieht. Der Empfänger sollte durch diese Schilderung an die ihm wohl zum Teil persönlich bekannten Mitglieder der höchsten Behörden Hamburgs erinnert werden, aber zugleich wollte man ihm wohl auch die Bedeutung der Thatsache ins Gedächtnis rufen, dass der Senat und die nach den fünf Kirchspielen fünfmal abstimmende Bürgerschaft sich über diese Ehrung geeinigt hatten.

JULIUS MILDE 1835
JULIUS OLDACHS VATER
AQUARELLSTUDIE ZUM RATS- UND BÜRGERSCHAFTSBILDE

Die englische Lithographie giebt nur eine oberflächliche Vorstellung von dem Gemälde. Man sieht, dass rechts der Senat in Amtstracht stehend die sitzenden Bürgermeister umgiebt, dass links die Bürger in ihren Bürgermänteln in den Saal getreten sind, und dass der Vorsitzende der Bürgerschaft dem Präsidenten des Senats ein Dokument überreicht. Aber die einzelnen Figuren auf der Lithographie sind nur von dem, der die Studien gesehen hat, als Bildnisse zu erraten.

Diese Studien im Verein für hamburgische Geschichte sind ein kostbares Material für die Erkenntnis des Künstlers wie für die Geschichte der Physiognomie des Hamburgers. —

Milde fand jedoch in Hamburg trotz dieses ehrenvollen Auftrages keinen Raum.

Seine ausgedehnte historische Thätigkeit, die wohl durch Rumohr angeregt war, kam Lübeck zu gute, wo sein Andenken mit der Erhaltung und Erforschung der Altertümer auf immer verbunden bleibt. Seinen Nachlass bewahrt die Lübecker Stadtbibliothek.

In der Galerie seiner Vaterstadt befindet sich trotz vielfacher Bemühungen der Verwaltung bis jetzt von diesem bedeutenden Künstler, den die deutsche Kunstgeschichte völlig vergessen hat, nur ein einziges Werk, das Aquarell vom Ratzeburger Dom, 1897 erworben.

LOUIS ASHER
1804—1878

Ein Freund des Künstlers, Dr. Heinrich Schleiden, der ihm vom Speckterschen Hause her nahe stand, hat in seinem Nachruf mit knappen Zügen Louis Ashers Schicksal gezeichnet, das sich mit dem so vieler hamburgischer Künstler deckt: »Es giebt Künstlernaturen, welche, mit allen Anlagen zu künstlerischem Schaffen begabt, es doch nicht zur vollen Meisterschaft bringen. In ihnen lebt der ganze Reichtum schöpferischer Gedanken, sie empfinden das Schöne der uns umgebenden Natur so rein

LOUIS ASHER
PROFESSOR F. G. ZIMMERMANN — LITHOGRAPHIE

und tief wie wenig andere, in begeisterter Hingebung erfassen sie ihren Beruf, sie laufen und rennen, aber zu dem Ziel, das sie sich selbst gesteckt, gelangen sie nicht. Wer vermöchte in jedem einzelnen Falle die Ursachen zu erforschen, warum das so kommen musste? Ob die gründliche Schule ihnen fehlte und daher auch die sichere Beherrschung der Technik, oder die Mannigfaltigkeit der geistigen Interessen sie hinderte, alle ihre Kräfte nach einer Richtung zu konzentrieren, oder ob die Gelegenheit versagt blieb, sich in bedeutenden und würdigen Aufgaben zu versuchen und in dem befruchtenden Sonnenschein der Anerkennung durch andere sich des eigenen Wertes bewusst zu werden? Die Folge aber wird in allen Fällen dieselbe sein: das immer richtiger sich ausbildende Urteil wendet sich kritisch gegen das eigene Thun, das mit der wachsenden Einsicht nicht gleichen Schritt hält, aus Mangel an Selbstvertrauen wird die mit glücklichem Griff konzipierte Arbeit halb fertig beiseite gestellt, zuletzt erlahmt der Mut, neue Aufgaben in Angriff zu nehmen, bis endlich in schwer erkämpfter Resignation die Hoffnungen und Ansprüche der Jugend aufgegeben werden.« Das ist der Kampf, den bei uns so viele gekämpft haben. Von der Akademie bringen sie eine Wertschätzung der Kunstgattungen mit, die sich mit der Wirklichkeit nicht deckt. Zur Zeit der Kartonzeichner und Historienmaler galt die Bildnismalerei nicht für voll. Kam nun ein Künstler, dessen Phantasie in Entwürfen zu Historienbildern geschwelgt hatte, in eine Stadt wie Hamburg, wo die Geschichtsmalerei keinen Boden hatte, so verdorrte der Trieb, und es wuchs kein anderer nach.

Wenn einmal die zerstreuten Bildniszeichnungen und Lithographien und die gemalten Bildnisse von Louis Asher zusammengestellt sein werden, so dürfte dieser Teil seines Werkes seinen Historienbildern und Wandgemälden überlegen erscheinen. Hat er doch in der Bildnislithographie (s. diesen

Abschnitt) einen wirklich grossen Erfolg erlebt. Vorläufig vermögen wir Louis Ashers Thätigkeit als Bildnismaler noch nicht recht zu übersehen. Aber es ist im höchsten Grade wahrscheinlich, dass sich im Privatbesitz noch zahlreiche gezeichnete und eine ganze Anzahl von gemalten Bildnissen des Künstlers befinden.

LOUIS ASHER 1835
ERWIN SPECKTER AUF DEM TOTENBETT
AQUARELL — KUNSTHALLE

FRIEDRICH WASMANN
1805—1886

Bei seinem Tode war Friedrich Wasmann in seiner Heimat vollkommen vergessen. Die Kunsthalle besass kein Werk seiner Hand; wenn auf die hervorragenden Begabungen der Heimat die Rede kam, wurde sein Name nie genannt. Es gab Verwandte von ihm und seiner Frau, die von seiner Existenz wussten, aber sehr erstaunt gewesen wären zu hören, dass er ein bedeutender Mensch war. Das Hamburger Künstlerlexikon enthielt eine kurze, nicht ungünstige Notiz über ihn. Das war alles.

Da fand vor einigen Jahren der Münchener Künstler Bernt Grönvold in einem Tiroler Trödlerladen den Nachlass dieses hamburgischen Meisters. Durch die grossen Qualitäten der Studien und Skizzen überrascht, forschte er nach den Hinterbliebenen und fand sie in Meran. Aus ihrem Besitz gab er 1896 in einem reichillustrierten Werk die Selbstbiographie Wasmanns heraus, und auf seine Benachrichtigung erwarb die Kunstalle einen Teil seines Nachlasses. Leider konnte sie bisher noch nicht in den Besitz eines seiner bedeutenden Bildnisse gelangen.

Wasmanns Geschick hat etwas Typisches. Er beginnt gegen Ende der zwanziger Jahre in Hamburg mit Landschaftsstudien und Bildnissen, die das Höchste erwarten lassen. Was er hier und in München bis 1835 hervorbringt, ist so gut wie

das Beste, das in der Zeit irgend geleistet wurde. Aber er findet den Boden nicht, um all' das, was in ihm liegt, zur Entfaltung zu bringen, in Hamburg nicht und auch nicht in München. Begabungen seiner Art konnte die deutsche Kultur des neunzehnten Jahrhunderts nie recht brauchen. Sie waren zu fein, zu innig, zu edeler Art, um an der Akademie zu avancieren, der Presse zu gefallen, dem Protz zu imponieren oder die Überschätzung des Ausländischen zu besiegen. Die grosse Qualität der Leistung wurde nicht gewürdigt. Es ist, nebenbei, ein sehr bedenklickes Zeichen für die ästhetische Bildung des Deutschen, dass er sich in seiner Sprache kein schlagendes Wort für den Begriff der Qualität gebildet hat, und es kommt ja leider nicht selten vor, dass man von Gebildeten oder Gelehrten in Deutschland gefragt wird, was man eigentlich meint, wenn man von der Qualität der Farbe oder der Zeichnung spricht.

Hamburg hat im neunzehnten Jahrhundert eine unendliche Fülle hoher künstlerischer Begabungen hervorgebracht. Was ist aus ihnen geworden? Die Ursache, dass ihre Entwickelung nur in den seltensten Ausnahmen günstig verlief, liegt nicht nur im Unglück, es ist auch Schuld dabei, aber nicht auf der Seite der Künstler.

Wer die Handzeichnungen eines deutschen Künstlers der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts durchgeht oder eine Publikation wie die über Wasmann mit den zahllosen zarten und starken Bildnisstudien in Bleistift, mit den lebendigen und intimen Bildnissen in Öl, die dem Charakter intensiver zu Leibe gehen, als die irgend einer früheren Epoche, wo doch immer noch etwas anderes gesucht wurde als die Wahrheit, und dann an die Studien denkt, die unsere Talente der zweiten Hälfte des Jahrhunderts durchschnittlich von den Akademien oder Paris mitbringen, den packt das Grauen. Wo ist das deutsche Wesen geblieben? Es scheinen nur seine

F. WASMANN
BILDNIS EINER ALTEN DAME
ÖLGEMÄLDE
PRIVATBESITZ

Schwächen übrig zu sein. Wasmanns illustrierte Biographie ist ein rechter Gewissensschärfer. Es ist nur schade, dass sie so kostspielig ist, sonst müsste sie in jedem Hamburger Hause vorhanden sein. Bernt Grönvold hat sich ein ausserordentliches Verdienst erworben, dass er uns diesen hamburgischen Meister gerettet hat.

Wasmanns Selbstbiographie beginnt mit Erinnerungen aus seiner frühesten Jugend in Hamburg, wo er, 1805 geboren, in alle Schrecken der Franzosenzeit hineinwuchs. Sein Vater gehörte als Kaufmann zu den frühesten Hamburger Pionieren über See, war in Ostindien gewesen, dann in St. Thomas und fand, als er zurückkehrte, dass er das Äussere einer verschollenen Epoche bewahrt hatte. Er musste sich den Zopf abschneiden, um sich wieder in die lebendige Welt ein-

zureihen. Mit besonderer Verehrung gedenkt Wasmann seiner Mutter, und ihre Bildnisse stehen in seinem Werk obenan.

Wie er zur Malerei gekommen, erwähnt er ziemlich beiläufig und ohne von seiner persönlichen Neigung zu sprechen. Zu Anfang der zwanziger Jahre muss er sich in Hamburg parallel mit Oldach und Speckter entwickelt haben. Eine Zeichnung von 1824, eine seiner ältesten, stellt seine Mutter dar, ganz mit der Zartheit und Intimität, wie wir sie bei den jungen Leuten des Speckterschen Kreises bewundern.

Um die Mitte der zwanziger Jahre zog er auf die Akademie nach Dresden, wo er durch seinen Lehrer Näke in den Kreis der Nazarener geriet. Sehr lehrreich ist seine kurze Bemerkung über seine Studien. Begeistert habe er im Antikenkabinet gezeichnet. Allein das Kopieren von Bildern, wie es sein Lehrer ihm riet, glückte weniger. Aber er machte gelungene Versuche, aus dem Stegreif rasch eine Porträtskizze mit dem Pinsel oder Crayon zu entwerfen, so dass er »ein leidlicher Porträtierer« wurde. Klingt in der Bezeichnung Porträtierer schon eine leise Verachtung an, so spricht er einige Zeilen weiter von »seinem naturalistischen Treiben«, und dass ihm durch Besuche bei Professor Näke die »erste Ahnung einer edleren Kunstrichtung aufgegangen sei«. Wie oft mag so in einem zarten Gemüt durch den Hinweis auf die edlere »Richtung« das Edelste in der Begabung, weil es auf die Natur drängte, als naturalistische Neigung verdächtigt worden sein?

Nach einem einjährigen Aufenthalt zog er dann, mit Stipendien wohlausgerüstet, 1829 nach München, wo er sich den jungen Hamburgern anschloss, einer Gruppe von vierzehn Häuptern, die treu zusammenstanden, zur Verwunderung der Süddeutschen miteinander im heimatlichen Platt redeten und die grossen Jahresfeste mit heimatlichen Gerichten und Getränken gemeinsam begingen: Karpfen am Weihnachtabend und Punsch zu Sylvester. Wasmann giebt eine höchst humo-

F. WASMANN
BILDNIS EINER JUNGEN DAME
ÖLGEMÄLDE
PRIVATBESITZ

ristische Schilderung eines Sylvesterabends, den die aus allen Gauen zusammengeströmten Künstler feierten, nach deutscher Art landsmannschaftlich kliquend, die Hamburger auf der Bank sich wie Matrosen schiebend und stossend, die Rheinländer in romantisch-ritterlichen Posen Gesichter schneidend wie die Recken aus den Nibelungen, die sie malten. Auch von der Begeisterung, die damals die Künstlerschaft Münchens erfüllte, giebt er ein packendes Stimmungsbild:

»Es war damals ein freudiges Wirken und Zusammenleben in München, wie noch keine Zeit es gesehen, der fröhliche Jugendrausch eines jungen Deutschlands, das, von den Banden fremder Zwingherrschaft befreit, Brotneid, Eitelkeit und Vornehmthuerei ausschloss. Wenn die ganze grosse Künstlermasse, jenseits des englischen Gartens in Bogenhausen bei gutem Bier versammelt, fröhlich durch- und miteinander summte und brauste, wenn dann Stille geboten wurde und einer der

verehrten Meister eine kurze Ansprache hielt oder der alte Eberhard einen selbstverfassten altdeutschen Reimspruch vortrug, während aller Blicke ehrfurchtsvoll auf den Redner gerichtet waren; wenn es dann hiess: »Cornelius kommt«, und man den Altmeister in seiner gedrungenen Gestalt mit seinen majestätischen, scharfgeschnittenen Gesichtszügen in das Thor des Gartens hereinreiten sah, dann erhob sich ein Jubel und Hurrahrufen, das kein Ende nahm.«

Über Tirol, wo er sich länger aufhielt, ging Wasmann nach Rom. In seiner Biographie berichtet er sehr drastisch, wie er von Schülern von Horace Vernet französches Wesen und französische Kunst kennen lernt. Damals gab es noch ein ausgesprochen deutsches Wesen in der Kunst, das heute nur bei einer zählbaren Minorität bedeutender Meister vorkommt. Wasmann fühlte sich überwältigt von der virtuosen Fertigkeit und suchte es ihnen gleich zu thun. Aber »indem ich es anderen nachzuahmen suchte, verliess ich die Eigentümlichkeit meiner Natur, die mich auf liebevolles Hingeben an einen Gegenstand hinwies,« fügt er in der Erkenntnis seines deutschen Wesens hinzu.

In Rom trat er zum Katholizismus über. Nachher hat er sich in Meran niedergelassen und ist nur zu vorübergehendem Aufenthalt nach Hamburg und München gereist. Als er vor zwölf Jahren starb, war für die Kunst, in der er aufgewachsen war, wenig Sympathie vorhanden. Doch ist ein Umschwung seither eingetreten.

Bernt Grönvolds Publikation einer Anzahl seiner Zeichnungen und Bildnisse hat uns einen Künstler wiedergegeben, dessen Name nun nicht mehr vergessen werden kann. Seine Bildnisse und Bildnisstudien gehören zu den wichtigsten künstlerischen Dokumenten ihrer Epoche. Wie die Kunst der andern Hamburger Nazarener wurzelt die seine im Bildnis. Seine Erfindungskraft ist unerschöpflich, die Zahl der Motive, einen

OTTO SPECKTER
AMALIE SIEVEKING
LITHOGRAPHIE

Kopf in den Rahmen zu bringen, die Haltung und Stellung zu variieren, ist so gross wie die Zahl seiner Werke. Schablone und Affektation kennt er nicht. Es giebt wenige Bildnismaler, die ein so hervorragendes Feingefühl für das Leben des Mundes und des Blickes besitzen, und seine Zeichnung ist von einer entzückenden Delikatesse. Und dieses ganz Persönliche in ihm ist zugleich ganz deutsch im edlen Sinne. Man muss immer wieder an die beiden Holbein denken, wenn man seine Zeichnungen betrachtet. Dabei sind sie nicht etwa Nachahmungen. Man hat das Gefühl, sie würden so und nicht anders aussehen, wenn er nie ein Werk der beiden alten Grossmeister zu Gesicht bekommen hätte.

Und in der That zeigen schon seine ersten Zeichnungen vom Anfang der zwanziger Jahre in Hamburg dieselben starken Qualitäten wie seine reiferen Werke.

Für die jungen Hamburger Künstler der kommenden Generation wird das Lebenswerk Wasmanns einen Ausgangspunkt bilden können.

Möge ein Funke der Gesinnung daraus zu ihnen überspringen und in ihnen die Liebe zum Bildnis entzünden helfen, die im Gemüt der heutigen Künstler fast entschlummert ist.

Die Hamburger Familie kann aus den Bildern in der Selbstbiographie Wasmanns empfinden lernen, was ein Bildnis im Sinne dieses Künstlers für die Bildung und Erhaltung des Familiensinnes und der Familientradition bedeutet. Man braucht nur zu fragen, welch ein Glück es wäre, Eltern und Voreltern nicht in toten handwerksmässig retouchierten Photographien, sondern in so lebendigen Kunstwerken betrachten zu können.

OTTO SPECKTER
1807—1871

Die künstlerische Laufbahn Otto Speckters beschreibt keine gerade Linie. Sie wurde zweimal abgebrochen, einmal durch äusseren Zwang, als er, um die Steindruckerei seines Vaters fortzuführen, auf den Gedanken des freien Künstlertums verzichten musste, dann, als er selbst das Institut aufgab, um sich in späterem Alter der Ölmalerei zuzuwenden.

Wie er sich bei freier Wahl entwickelt hätte, steht dahin. Wahrscheinlich wäre er Bildnis- und Tiermaler geworden.

Für beide Gebiete hatte er das Zeug, und auf beiden hat er wenigstens als Zeichner eine hervorragende Stellung errungen.

Dass er hier bei den Hamburger Nazarenern eingeordnet wird, lässt sich nicht nur durch die Familien- und Freundschaftsbeziehungen zu Erwin Speckter, Oldach, Milde und Asher, mit denen er aufgewachsen ist, begründen. In Wirklichkeit hat ausser Milde und Asher nur er und er vorzugsweise den Weg des Bildnisses verfolgt, den sie alle in ihrer ersten Entwickelung so energisch und so ausschliesslich gewandelt waren.

Seine Thätigkeit als Bildnislithograph wird im Abschnitt über die Lithographie behandelt werden. An dieser Stelle muss daran erinnert werden, dass er auf diesem Gebiet die Tradition seiner Freunde aufgenommen und weitergeführt hat.

OTTO SPECKTER
FAMILIENABEND BEI REINCKES
ORIGINALLITHOGRAPHIE

Es ist sehr lehrreich, seine grosse Lithographie »Familienabend bei Reinckes« (auch als Familie Sieveking zitiert) mit den Familienbildern von Erwin Speckter — Handzeichnungen —, von Oldach — auf dem Stammbaum — und von Milde zu vergleichen. Die Übereinstimmung ist schlagend. Nicht nur das Äussere erscheint fast identisch, der Sofatisch mit der Lampe als Mittelpunkt, die ältern Damen auf dem Sofa, deren eine mit dem Strickstrumpf beschäftigt ist, die Einrichtung des Zimmers — das alles versteht sich von selbst. Aber ganz derselbe künstlerische Geist, der Erwin Speckters, Oldachs und Mildes Gestalten lebendig macht, erfüllt auch Otto Speckter. Nur dass dieser noch um einen Ton reicher erscheint, der bei den strengen Nazarenern im engern Sinne

OTTO SPECKTER
DER KÜNSTLER UND SEINE FAMILIE
ÖLGEMÄLDE
IM BESITZ VON FRAU OTTO SPECKTER

nicht mitklingen durfte, den Humor. Mit offenbarem Wohlgefallen an der behaglichen Würde des wohlbeleibten Familienhaupts, des Herrn Joh. Jul. Reincke, der in die Thür tritt, und dem Carl Semper sofort den Stuhl anbietet, hat Otto Speckter die stattliche Haltung, das wohlwollende Lächeln und die ganz persönliche Art, beim Gruss Daumen und Zeigefinger der linken Hand zu heben, geschildert, und sein Begleiter, Herr Otto Lübbers, der hinter ihm eintritt, hätte die scharfe Charakteristik, die der Karikatur nicht sehr ferne steht, beinahe übelnehmen können.

Wo ihn eine Persönlichkeit interessierte, verfuhr Otto Speckter auch im Einzelbildnis so. Sehr charakteristisch ist in dieser Beziehung das Porträt der alt gewordenen Christiane Westphalen, die in ihrer Jugend eine so schöne, stattliche Blondine war (siehe Tischbein) und die nun als alte Frau eingeschrumpft ist und statt imposant gemütlich wirkt.

Auch Bildnisse in Oel giebt es von Otto Speckter. Aber sie gehen schon fast über die Grenze der Gattung hinaus. So wenn er sein Atelier in der Katharinenstrasse schildert, wo er selbst, vom Rücken gesehen, am Fenster vor der Staffelei sitzt, seine Frau sich im Grossvaterstuhl über eine Handarbeit beugt und die Kinder am Boden spielen. Die Bilder und Altertümer an den Wänden, meist aus abgebrochenen hamburgischen Kirchen stammend, sind fast alle in den Besitz der hamburgischen Museen übergegangen. Auch dieses Bild entstammt im letzten Grunde der grossen Keimzeit der zwanziger Jahre, wenn es auch fast ein Menschenalter später gemalt ist.

Der Tiermaler spielt in das niedliche Bildnis von Otto Speckters Sohn Erwin hinein, das wie eine Vignette wirkt. Der Kleine ist im Heuhaufen eingeschlafen und wird von zahmen Kaninchen beschnuppert.

Als am Anfang der zwanziger Jahre Julius Oldach, Erwin Speckter, Julius Milde, Louis Asher, Friedrich Wasmann, von

denen keiner sein Ziel erreicht hat, und so viele andere Hamburger Nazarener, von denen jetzt nur noch die Namen übrig sind, jubelnd in die Welt hinauszogen, während ihr Kamerad Otto Speckter, an die Scholle gefesselt, ihnen mit Sehnsucht nachblickte, wer hätte damals geahnt, dass Otto Speckter, zu Hause auf sich selbst gestellt, als Illustrator und als Bildnislithograph mehr und fruchtbarere Arbeit zu leisten bestimmt sei als sie alle zusammen? Giebt das nicht zu denken?

OTTO SPECKTER
BILDNIS SEINES SOHNES ERWIN
ÖLGEMÄLDE — IM BESITZ VON HERRN ERWIN SPECKTER

DER KREIS DES KÜNSTLERVEREINS

GÜNTHER GENSLER

Unter den drei Brüdern Gensler ist Günther der Porträtmaler. Bisher sind von ihm nur Bildnisse bekannt geworden. Er stammte mütterlicherseits aus einer alteinheimischen Familie, die beinahe zweihundert Jahre lang das Geschäft der Goldplätterei und Goldspinnerei getrieben hatte. Vom Vater her war ihm wie seinen Brüdern die Neigung zu litterarischen Studien überkommen, die sich bei ihm auch als Produktion äusserte. Durch Jahrzehnte hindurch hat er sich in den Hamburger Nachrichten über künstlerische Fragen geäussert. Anfangs zeichnete er — zuerst im Kunstblatt von 1837 — mit einem Quadrat; später, als dieses Zeichen auch von anderen angenommen wurde, mit den Initialen G. G.

Als ältester Sohn hatte er sich ursprünglich dem Gewerbe seines Vaters zugewandt, aber schon als halber Knabe hatte er in seinen Mussestunden gezeichnet und gemalt. Mit neunzehn Jahren erwarb er sich durch Zeichenunterricht die Mittel, um seine Neigung zum Sammeln von Radierungen und Büchern zu befriedigen. Rachau und namentlich Gerdt Hardorff wurden seine Lehrer. Er selber unterrichtete seinen Bruder Martin. Akademische Studien hat er, wie es scheint, nicht gemacht. Doch ist er in jüngeren Jahren zweimal hinausgezogen, um die grossen Galerien zu studieren. Das erste Mal 1829, wo er über Braunschweig und Berlin Dresden be-

suchte, um dort namentlich Titian und Rembrandt zu studieren. Zum Studium Rembrandts ging er 1837 nach Holland.

Nach Hamburg zurückgekehrt, lebte er wesentlich seinen Neigungen. Die Thätigkeit als Lehrer, zuerst an den Schulen der Patriotischen Gesellschaft, dann am Johanneum, nahm nur einen Teil seiner Zeit in Anspruch.

Mit seinen Brüdern war er die Seele des Künstlervereins, dem sie durch ihre seltene Bildung die Ziele wiesen, und dessen Absichten und Interessen er litterarisch vertrat. Das Programm des Vereins: Hamburgs Wesen durch die Kunst auszudrücken, dürfte von ihm herrühren.

Unter seinen nicht sehr zahlreichen Bildnissen sind weitaus die Mehrzahl aus eigener Initiative entstanden und zur Befriedigung seines künstlerischen Bedürfnisses geschaffen. Aufträge scheint er selten erhalten zu haben.

Wann die ersten Bildnisse, die wir von seiner Hand heute nachweisen können, entstanden sind, lässt sich nicht ganz sicher sagen. Der Tracht und dem Charakter nach wohl in den zwanziger Jahren, jedenfalls vor seiner Reise nach Holland.

Es sind die seiner Eltern. Aus dem Nachlasse seines Bruders waren sie in die Kunsthalle gelangt, wo sie jedoch bis zur Begründung der Sammlung hamburgischer Künstler des neunzehnten Jahrhunderts im Magazin verblieben waren.

Sie gehören in dieselbe Reihe mit Oldachs Bildnissen seiner Eltern und Tanten und Erwin Speckters Bildnissen seiner Eltern. Es sind die unbefangenen Erstlingswerke einer grossen Begabung aus der Zeit, wo noch keine anderen Einflüsse als die der Heimat gewirkt hatten.

Wie die Erstlingswerke Oldachs und Speckters tragen sie den Stempel einer neuen Zeit. Es sind Bildnisse von Bürgersleuten, in denen eine alte Kultur lebt. Aber sie stehen der heroischen Auffassung des Menschen aus der Zeit des Frans Hals, der behäbigen holländischen Bildnismalerei des ausge-

Günther Gensler
Vater und Mutter Gensler
Kunsthalle

henden siebzehnten und der fürstlichen des achtzehnten Jahrhunderts gleich fern. Es sind schlichte, tiefbohrende Charakterstudien, die mit der vornehmen Eleganz der gleichzeitigen Modemaler Aldenrath und Gröger nichts zu thun haben. Sie stellen den neuen Menschen des neunzehnten Jahrhunderts dar. Wir wissen genug von den Eltern der Gensler, um zu erkennen, dass er richtig gesehen und gefühlt hat. Aber auch wenn uns keine Tradition über sie berichtete, würden wir dennoch über ihr Wesen nicht im Zweifel sein können. Die Bildnisse sagen alles aus.

Es sind Kniestücke. Der Vater steht wie in sich zusammengesunken da. Er stützt sich mit der Rechten auf einen Tisch, die Linke hält er in die Seite gestemmt. Das Haupt ist etwas vorgesunken über der unfreien Brust. Er blickt vage, fast träumerisch vor sich hin mit leicht erhobenen Augenbrauen, die dem Ausdruck des Gesichts einen Zug leiser Verwunderung geben. Das alles stimmt zur Überlieferung, die den alten Herrn als eine sanfte, stille, sinnende Natur schildert, das Leben im Hause mehr mitmachend als bestimmend, am liebsten allein bei seinen Büchern sitzend.

Die Mutter steht aufgerichtet da, den Kopf leise in den Nacken gelegt, den Blick der starken grauen Augen fest auf den Beschauer gerichtet. Ihre vorspringende Unterlippe und ihr festgeschlossener Mund verraten dieselbe Willenskraft, die in der Haltung des Körpers und in der Art, wie sie die Ellbogen andrückt und die Hände übereinandergelegt hat. Diese Natur bedarf keiner Anlehnung. Sie ist ihrer selbst sicher und froh. Noch leben manche, die sie gekannt haben, und sie sprechen mit Respekt von der bestimmten, kräftigen Frau, die mit fester Hand das Hauswesen und die Erziehung ihrer drei Söhne leitete.

Aus dem achtzehnten Jahrhundert kenne ich keine Bildnisse, die soviel Typisches und zugleich soviel Individuelles

enthielten. Günther Gensler ist auf diesem Wege nicht fortgefahren. Keins seiner späteren Bilder, so bedeutend sie sind, erreicht diese Selbständigkeit und Lebensfülle.

Er hat wohl noch Einzelbildnisse gemalt, aber sein eigentliches Gebiet wurde das Gruppenbildnis. Er bildet in der deutschen Kunst seiner Zeit eine ganz exceptionelle Erscheinung. Mir ist nicht bekannt, dass irgendwo in Deutschland ein Künstler in solchen Bildnisproblemen seine Lebensaufgabe gesucht hätte. Dass es gerade bei uns geschah, muss im Zusammenhang mit der Thätigkeit Runges und der Nazarener betrachtet werden. Es geht durch alle grossen Hamburger Begabungen der Epoche ein mächtiger Zug auf das Bildnis, und wir müssen darin ein Zeichen gesunden Gefühls sehen. Bei Günther Gensler war es übrigens mehr. Als die Historienmalerei aufkam, wandte er sich mit scharfem Spott gegen die Mode.

Aber mit seinem richtigen Gefühl und seiner tieferen Einsicht stand er in der Hamburger Gesellschaft allein. Von keiner Seite wurde ihm, nachdem er 1840 sein bedeutendstes Gruppenbild vollendet hatte, irgend ein Auftrag, der darauf fusste. Und so musste er ferner seine Aufgaben selber suchen, wie er es das erste Mal gethan. Er wäre der geborene Ratsmaler gewesen, wenn das Amt im neunzehnten Jahrhundert bestanden hätte wie im fünfzehnten.

Es ging ihm, wie es wohl auch in der Entwickelung anderer Künstler sich beobachten lässt. An das grosse Bild der Hamburger Künstler von 1840 hatte er seine ganze Kraft gesetzt. Was er konnte und erstrebte, lag darin ausgesprochen. Hätte sich ihm in dem Moment eine Hand entgegengestreckt, er hätte die Kraft gehabt, von diesem Gipfel aus höher hinan zu steigen. Aber niemand kam ihm entgegen. Die Aufgaben, an die er nun seine eben gewonnene Kraft und Einsicht hätte setzen können, blieben aus. Und was er sich nun noch vornehmen konnte, diese erste Leistung vermochte er nicht zu

GÜNTHER GENSLER — DER HAMBURGER KÜNSTLERVEREIN 1840

überbieten und nur ausnahmsweise von fern zu erreichen. Seine beiden späteren Gruppenbilder in der Kunsthalle und das von ihm dem Leipziger Museum geschenkte sind weit schwächer. Besser als diese drei ist das im Kölner Museum, ebenfalls als Geschenk von ihm dahin gelangt, aber das von 1840 steht doch noch sehr viel höher.

Was ein Auftrag für ihn bedeutete, zeigt das Möhringsche Familienbildnis (jetzt in der Kunsthalle). Aber diese Aufgabe kam für ihn zu spät und blieb im Einzelfall.

In dem Bildnis der Künstler von 1840, der Kölner »Künstlerecke« und dem »Atelierbesuch« hat er am klarsten ausgesprochen, was seine Absicht war. Er fasste das Bildnis auf, wie Runge es angestrebt hatte, als die künstlerische Rekonstruktion eines Stück Lebens. Denn zum Menschen gehört nicht nur sein Gewand, seine ganze Umgebung bildet eigentlich nur eine Erweiterung seiner körperlichen und geistigen Existenz. Die Menschen, die er in einem Raum vereinigt, werden nicht zum Porträtiertwerden arrangiert, sondern er greift irgend einen Anlass auf, der sie zwanglos um den Mittelpunkt einer Handlung gruppiert. Auf dem Bildnis von 1840 ist es die Heimkehr Martin Genslers, der im Verein seine Studien vorlegt, in der Künstlerecke ist es eine Beratung, auf dem Doppelbildnis von Ruths und Kauffmann ist Ruths zum Besuch in des ältern Künstlers Atelier gekommen und steht im Gespräch mit ihm vor der Staffelei.

Für die hamburgische Kunst- und Kulturgeschichte sind diese Bildnisse von höchstem Wert. Günther Gensler hatte sie sich als selbstgewählte Aufgaben gestellt. Drei davon kamen aus seinem Nachlass in den Besitz der Kunsthalle. Dass er zwei an auswärtige Museen verschenkte, ist ein Beweis, wie gering er das Interesse für sein Lebenswerk in seiner Vaterstadt schätzte. Er hat sich darin nicht getäuscht. In den Jahrzehnten nach seinem Tode kam zu der bereits vorhandenen Gleich-

gültigkeit noch die in der menschlichen Natur begründete Abneigung gegen die Erzeugnisse der eben zurückgetretenen Generation. Die schönen Hüte vom vorigen Jahr sind nicht die schönen Hüte von heute, sagt der Franzose. In den achtziger Jahren waren seine Bilder aus der Galerie seiner Vaterstadt verschwunden. Die grosse Darstellung von 1840 war dem Künstlerverein leihweise überlassen, die Bilder seiner Eltern waren im Magazin, die beiden übrigen hingen im Kupferstichkabinet. Wir dürften uns über den Fall wundern, wenn er ohne Beispiel dastände. Aber es ist die Erscheinungsform eines Gesetzes. Das Grösste wie das Kleinste ist einmal so behandelt worden, und wir dürften nie vergessen, dass es auch über uns Gewalt hat.

Zweifellos haben die holländischen Regentenstücke, die Günther auf seiner Reise kennen gelernt hatte, ihn angeregt. Aber was er schuf, ist doch keine Nachahmung. Seine Motive stammen unmittelbar aus dem Leben seiner Umgebung.

Das Bedeutendste der Gruppenbilder ist das der Mitglieder des Künstlervereins (1840). Es enthält alles, was er zu geben hatte. Doch müssen wir heute, wo es auf den ersten Blick noch altmodisch wirkt, es geduldig auf seine Qualitäten ansehen, um der grossen Leistung gerecht zu werden, wir müssen uns hüten, es mit dem Massstab der heutigen Kunst zu messen.

Rätsel giebt es nicht auf. Die Hauptsache enthüllt sich auf den ersten Blick. Vorn eine Gruppe lebensgrosser Männergestalten im vollen Licht um einen Tisch versammelt, links im Schatten einige kaum erkennbare Gestalten, im Hintergrund die dunkle Silhouette des Vereinsdieners mit einem Servierbrett gegen die halboffene reflektierende Thür.

Die Männer, die um den Tisch stehen und sitzen, tragen in Haltung und Miene einen leisen Zug von Spannung oder Aufmerken. Aber dieser Ausdruck ist nicht forciert, sie bleiben

ruhig dabei. Es sind schon Blätter besehen, eine Mappe liegt auf dem Tisch, Einzelblätter wandern von Hand zu Hand. Vorn links sitzt Heesche und besieht ein Skizzenbuch. Da beugt sich Günther Gensler, die Hand auf Heesches Stuhllehne gestützt, über den Tisch und ruft seinem Bruder Martin ein Wort zu. Dieser, rechts damit beschäftigt, Blätter aus einer Mappe zu nehmen, wendet sich, während die Hände noch weiter arbeiten, fragend nach seinem Bruder um. Die Geberden der beiden sind sehr sprechend, es handelt sich offenbar um ein bestimmtes Blatt, das Günther noch vorgelegt sehen möchte. Es ist ein Moment lebendigerer Wechselwirkung in dem ruhigen Verlauf der Handlung, und doch wird die Haltung dadurch nicht gestört. Rechts beugt sich Rudolf Hardorff über Martin Gensler, neugierig in die Mappe sehend. Der mit dem Hut, der neben ihm steht, ist Hermann Kauffmann, der im hellen Rock am Tisch sitzt, ist Jacob Gensler. Hinter ihm stehen Soltau, der mit dem Fez, der ein Blatt weiter reicht, und mit seinem Zimmermannsbart Julius Milde. Links sitzt im Schatten Otto Speckter, im Profil gesehen. Er besieht aufmerksam ein Skizzenblatt. Weiter hinten unterhalten sich Sander und Haeselich über eine Studie. Der Vereinsdiener, der mit dem Grog hereinkommt — Bier trank man noch nicht —, lässt erraten, dass die Besichtigung ihrem Ende naht.

So ist die Komposition zwanglos aus den Daten der Wirklichkeit aufgebaut, genau wie in den Familienbildern von Milde und Oldach, von Erwin Speckter und Runge. Günther hätte sich die Sache leichter machen können. Soviel gestaltende Arbeit, wie er hier aufbietet, ist in unserm Jahrhundert ausserhalb Hamburgs nur selten in ein Bildnis hineingesteckt worden. Wenn die hamburgischen Künstler, die im zwanzigsten Jahrhundert Bildnisse malen, auf ein Vorbild zurücksehen wollen, so finden sie es in Günthers Grundsätzen so gut wie bei den Nazarenern und bei Runge.

Otto Speckter

Günther Gensler

Martin Gensler

G. Hardorff

A. Vollmer

GÜNTHER GENSLER
DIE KÜNSTLERECKE — ÖLGEMÄLDE — KÖLNER GALERIE

Sie finden es auch in der Aufrichtigkeit, mit der er die Kameraden nach seiner Schätzung in den Vordergrund rückt oder unterordnet. Damals war Jacob Gensler die Hoffnung der Hamburger Kunst. Er galt als die grosse zwingende Begabung, und ihn setzt er deshalb in den Mittelpunkt. Neben ihm dominieren Kauffmann, Soltau, auf den man ebenfalls grosse Hoffnungen baute, und Rudolf Hardorff. Otto Speckter tritt zurück, er war damals nur erst Lithograph, was nicht für voll galt, und Sander und Haeselich sind noch weiter in den Schatten gerückt.

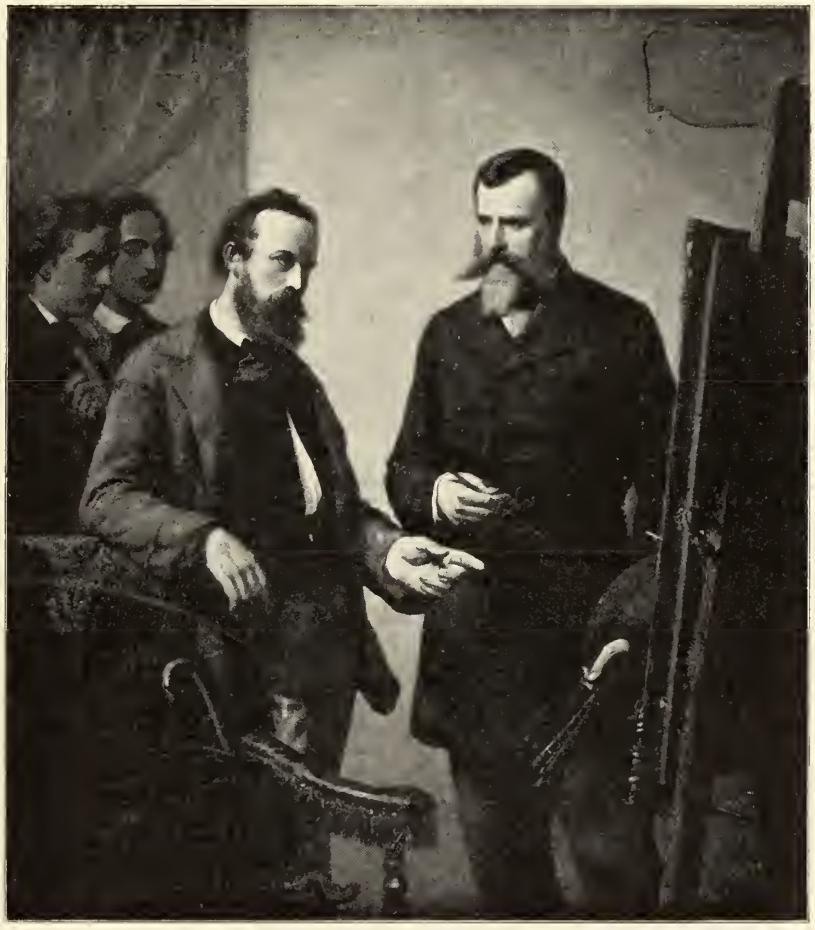
Im ersten Augenblick erscheint das Bild unserm Auge braun und farblos. Aber wir dürfen uns durch eine andere Gewöhnung nicht täuschen lassen. Für seine Epoche ist das Bild koloristisch sehr stark und eine höchst respektable Leistung. Einzelne Partien sind mit offenbarer Freude an der Farbe behandelt.

Im Mittelpunkt, im hellsten Licht, sitzt Jacob Gensler in einem weisslich-isabellfarbenen Tuchrock mit grauem, hohem Hute. Er, Kauffmann und Hardorff sind die Elegants des Kreises. Kauffmann steht mit seinem grünen Rock und schwarzen Hut gegen den gelben Vorhang. In Hardorffs Toilette ist die Kravatte von violetter und taubengrauer Seide mit fühlbarem Wohlgefallen an der zarten Qualität wiedergegeben. Soltau trägt über dem weissen Hemde eine stumpflila Jacke und eine blaue lose Kravatte und auf dem Kopfe einen kirschroten Fez. Sicherlich würde heute alles das intensiver betont werden, aber es ist doch da und gemeint.

Die »Künstlerecke«, die im Kölner Museum lange Zeit wenig beachtet wurde, aber jetzt bei der Neuordnung den verdienten Ehrenplatz erhalten hat, ist in der Komposition vielleicht noch origineller.

In der Ecke eines vertäfelten Gemachs wird über den nach Martin Genslers Zeichnungen hergestellten silbernen Po-

kal des Künstlervereins debattiert, der vielleicht das erste Stück Prunksilber war, das in Deutschland in der alten Treibtechnik und unter Anlehnung an alte Formen hergestellt wurde. Hier ist Günther Gensler die Hauptperson. Er sitzt mit dem Hut auf dem Kopf vor dem Tisch. Auf ihn und Otto Speckter, der hinter ihm steht, fällt das Licht. In der halbdunklen Ecke sitzt Vollmer, das Gesicht auf die Hände gestützt. Ihm gegen-



Valentin Ruths Hermann Kauffmann

GÜNTHER GENSLER
MALERBESUCH — ÖLGEMÄLDE — KUNSTHALLE

über steht R. Hardorff, vom Rücken gesehen; Martin Gensler, der Urheber des Pokals, hält sich im Hintergrund.

Im »Malerbesuch« der Galerie der Kunsthalle sind uns von Gensler die beiden populärsten Hamburger Künstler des neunzehnten Jahrhunderts geschildert, Ruths und Kauffmann. Und wir können schon voraussehen, wie sich kommende Generationen, die sich der Bedeutung von Kauffmann und Ruths klarer bewusst sind als die unsere, für den sachlichen Inhalt dieses Bildnisses interessieren werden.

Zu diesen Künstlerbildnissen gehört auch das des Erbauers des Patriotischen Hauses, des Architekten Bülau, in der Galerie der Kunsthalle. Es ist in der Farbe kräftiger und satter als der etwas mattere Malerbesuch.

So verdanken wir Günther Gensler die Bildnisse fast aller der künstlerischen Kräfte, die gegen die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts in Hamburg an der Arbeit waren.

Mehr im herkömmlichen Sinne ist das Bildnis der Familie Möhring behandelt. Hier ist kein Versuch gemacht, das Beisammensein der Dargestellten irgendwie anders als durch das Porträtiertwerden zu motivieren. (Vergl. S. 81.)

Aber mit grösserer Liebe und grösserem Erfolg als auf den letztgenannten Bildnissen ist Martin Gensler hier der Farbe nachgegangen. Einzelne Teile, wie die schwarze Toilette der Frau und der grünkarrierte Kittel des Kindes und der orientalische Teppich auf dem Tisch zeugen von lebhafter Freude an der Farbe.

Günther Genslers Kunst ist gerade jetzt im Stadium des Altmodischen. Über dem, was die Kunst, die nach ihm kam, als überwunden empfinden lehrt, vergisst man leicht, den Qualitäten nachzugehen.

Aber warum sollten wir nicht schon heute mit einigem guten Willen so gerecht sein, wie unsere Enkel sicherlich sein werden?

ROBERT SCHNEIDER
1809—1885

Robert Schneider, in der Zeit vor dem Auftreten Steinfurths der beliebteste hamburgische Bildnismaler, war kein geborener Hamburger. Rumohr, der ihn in Dresden als Schüler der Akademie kennen gelernt hatte, zog ihn nach Hamburg, wo er mit Unterbrechungen durch Studienreisen nach Holland und Italien und einen Aufenthalt in Lübeck bis zu seinem Tode ansässig war. Als Mitglied des Künstlervereins stand er Chateauneuf, den Gensler und Kauffmann persönlich nahe, und er ist ihrer Förderung nach eigenem Bekenntnis viel Dank schuldig. Über seine Entwickelung berichtet er selbst, dass er ursprünglich habe

ROBERT SCHNEIDER
SELBSTBILDNIS — KUNSTHALLE

Historienmaler werden wollen, aber Rumohr, der seine Entwürfe und ein ausgeführtes Gemälde kennen gelernt, habe ihn anders taxiert und ihm geraten, sich für das Bildnisfach auszubilden. Empfehlungen von Rumohr hätten ihm den Weg in die Kreise des holsteinischen Adels gebahnt, und als er sich in seinem neuen Fache etwas sicherer gefühlt, habe er sich nach Hamburg gewagt.

Er hat bei uns in der langen Reihe von Jahren eine sehr grosse Anzahl von Bildnissen gemalt. Aber obgleich seit seinem Tode kaum ein Jahrzehnt verstrichen, ist er schon so gut wie vergessen, und seine Bilder, die nur selten einmal auftauchen, entsprechen dem heutigen Geschmack nicht.

Über ihren künstlerischen Wert ist damit absolut nichts ausgesagt. Jede Generation muss es sich gefallen lassen, von der nächsten verurteilt oder vergessen zu werden.

Die wenigen Bilder, die ich von Schneider kenne, zeugen nicht von starkem Temperament und von keiner sehr ausgeprägten Eigenart. Sie sind sehr sorgfältig gezeichnet, in der Farbe durchaus neutral, weder nobel noch ordinär. Aber sie haben doch immer noch soviel Haltung wie die Bildnisse Grögers. Alles in allem erwecken seine besten Werke heute den Wunsch, dass man Verwandte der vorhergegangenen Generation wohl in dieser Gestalt gemalt besitzen möchte.

Sein Selbstbildnis, 1866 gemalt, hat er der Kunsthalle vermacht. Wenn wir der Zeit nicht so nahe ständen, würde es uns schon heute historisch interessieren, denn der Künstler hat sich in seinem Atelier dargestellt. Er sitzt vor seiner Staffelei und blickt von der Arbeit auf. Die Rechte mit dem Rotstift liegt auf dem linken, übergeschlagenen Bein. Sein glattrasiertes Gesicht, das nur an den Wangen schwache Spuren vom Bart zeigt, mit der Perücke und dem festgeschlossenen Munde hat etwas vom Kaufmannstypus, was freilich bei einem Künstler, der so lange unter Kaufleuten gelebt hatte, nicht

wunderbar ist. Die Tracht kehrt jedoch mit dem graubraunen Sammetrock, der russisch-grünen Weste und schwarzen Atlaskravatte den Maler heraus.

Die Absicht, das Beste zu geben, ist in dem sehr geschickten Arrangement vor der Zimmerecke und in der höchst sorgfältigen zeichnerischen Durchbildung unverkennbar. Auch in

ROBERT SCHNEIDER
BILDNIS DES ARCHITEKTEN DE CHATEAUNEUF
LITHOGRAPHIE VON SPECKTER

der Farbe ist der Künstler auf die exakte Wiedergabe eingegangen, freilich fühlt man überall, dass er durch keine künstlerische Erziehung des Farbengefühls hindurch gegangen ist.

Als ein typisches Frauenbildnis seiner Hand dürfte das der Frau Brödermann in unserer Sammlung anzusehen sein. Es ist sehr liebenswürdig und zart, von grosser Sorgfalt und Delikatesse der Durchbildung, die mit sehr feinem Gefühl das stoffliche Wesen wiedergiebt, die Welkheit des Fleisches, das Luftige der Spitzen. Dabei ist dies alles doch dem seelischen Wesen, das sich im Blick und in der Bewegung des sehr individuellen Mundes ausdrückt, untergeordnet.

Alles in allem müssen wir uns gestehen, dass von den Talenten, die seither bei uns eine ähnliche Stufe der Tüchtigkeit hätten erreichen können — und die handwerkliche Sicherheit und Tüchtigkeit ist die Basis einer gesunden Bildnismalerei — die Photographie keins hat aufkommen lassen.

H. KAUFFMANN
1808—1889

Hermann Kauffmann hat wohl gelegentlich Bildnisse gemalt, ist aber niemals eigentlich als Bildnismaler thätig gewesen. Die wenigen Bildnisse, die wir von ihm kennen, beweisen jedoch, dass er es auf diesem Felde zu grossen Erfolgen hätte bringen können, und dass die frischesten Bildnismaler eigentlich immer die sind, die das Fach nicht zum Beruf machen.

Wie es gekommen ist, dass er so wenig Aufträge erhalten oder angenommen hat, lässt sich heute nur durch Vermutungen erklären. Es mag am Publikum, an ihm, vielleicht an beiden gelegen haben.

Dem Publikum werden seine Bildnisse wohl nicht glatt genug gewesen sein, und seinem unabhängigen Sinne mag die Art des Verkehrs mit dem Publikum, das dem Bildnismaler meist das Leben schwer macht, nicht zugesagt haben.

ROBERT SCHNEIDER
FRAU BRÖDERMANN — ÖLGEMÄLDE — KUNSTHALLE

Wo er einmal einen ihm sympathischen Menschen darzustellen hatte, wie den alten Herrn Beets, da schafft er so frisch und gross wie wenige seiner Zeit. Leider war es nicht möglich, dies ausgezeichnete Werk zu reproduzieren, da es vorher hätte restauriert werden müssen. Ein Bildnis dieser Qualität von Kauffmann gehört zu den besonderen Wünschen der Kunsthalle.

CARL GOTTFRIED EYBE UND ANDERE
1813—1893

Carl Gottfried Eybe wurde, nachdem er schon drei Kaufmannslehrjahre durchgemacht hatte, ein Schüler Aldenraths und Grögers. Später bildete er sich unter Sohn und Schadow in Düsseldorf weiter. Seit 1848 lebte er in Hamburg, wo er, wie Steinfurth und Wraske, sich mit Projekten von Historienbildern trug, die er selten ausführen konnte, und seinen Unterhalt als Bildnismaler suchte, jedoch nur notdürftig fand. Es sollen tüchtige Leistungen darunter sein. Durch den Ausdruck eines kaustischen Humors frappiert das aus dem Gedächtnis gemalte Bildnis des Malers Bakof. Als Lithograph gehört Eybe zu dem tüchtigen Mittelschlage.

Ferdinand Flor, in Hamburg 1793 geboren, war nur vorübergehend in seiner Vaterstadt thätig. Er lebte lange Jahre in Rom, besuchte 1834 von dort aus Hamburg, hielt sich darauf in London auf, wo er u. a. die Königin malte, war wieder in Rom und später vorübergehend in Hamburg thätig. Die Kunsthalle besitzt von ihm ein Bildnis der Schauspielerin Lina Fuhr. Aber eine Anschauung von seiner Eigenart lässt sich daraus nicht gewinnen.

Hermann Steinfurth
Bildnis eines Knaben
Im Besitz des Herrn G. G. Vivié

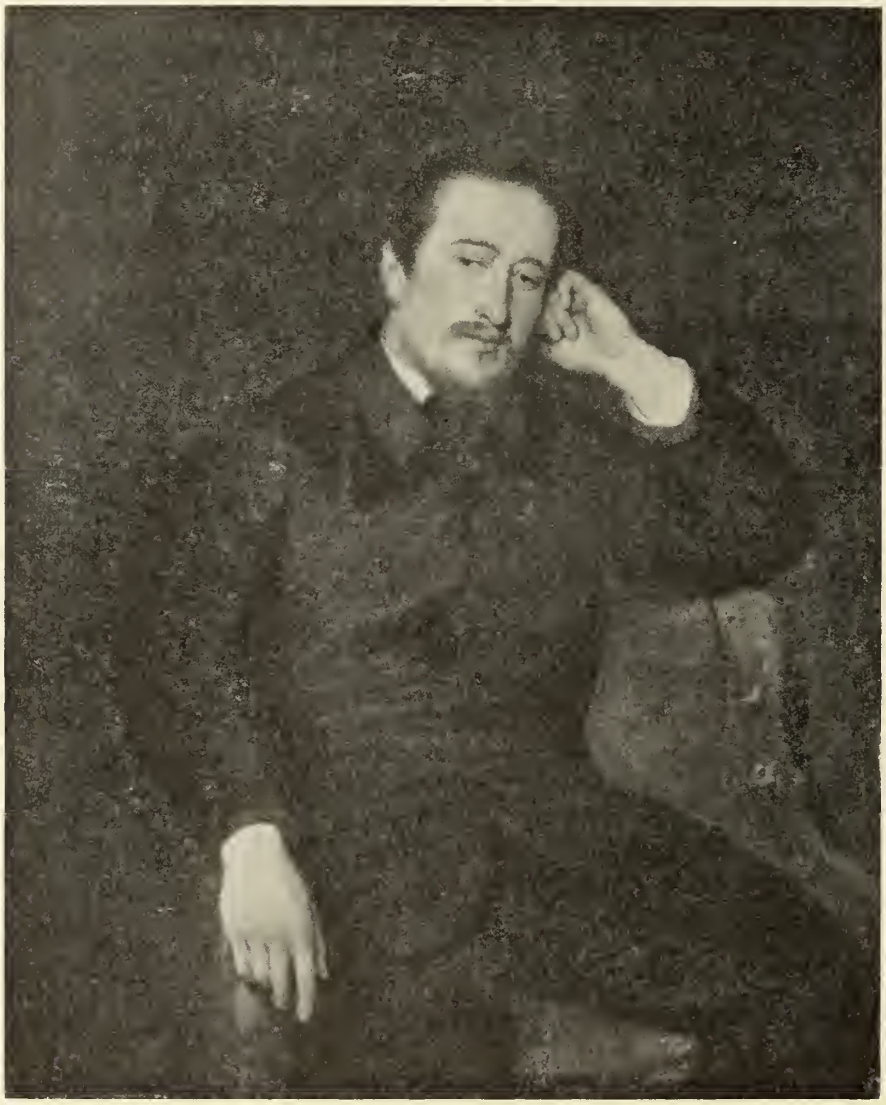
C. G. EYBE
BILDNIS VON J. BIEBER
LITHOGRAPHIE

Auch Franz Heesche — 1806 bis 1876 — war ein Schüler Hardorffs. Er studierte in Dresden und München und hielt sich auch eine Zeit lang in Wien auf. Seit 1836 lebte er wieder in seiner Vaterstadt, von wo er noch eine Studienreise nach Paris unternahm. Sein Bildnis des alten Lehrers drückt das hohe Alter eindringlich aus. Der Farbe gehen seine Bildnisse, soweit sie mir bekannt sind, aus dem Wege. Seine braunen Töne sind Nachklänge der Manier seines ersten Lehrers. Anders erscheint er als Maler von Innenräumen. Auf diesem Gebiet behauptete er eine bescheidene Selbständigkeit. Das Innere einer Tabaksfabrik in der Sammlung der Kunsthalle gehört noch in das Reich des Bildnisses, denn der Kaufmann, der im Schlafrock mit einem Arbeiter spricht, trägt ganz individuelle Züge. Der Tradition nach ist es des Künstlers Vater, der eine Tabaksfabrik besass.

Von Emil Schuback besitzt die Galerie das Bildnis Günther Genslers, von Hans Heinrich Porth, dem Förderer des St. Nikolaiturmbaus, ein Selbstbildnis aus jüngeren Jahren. Porth wird nach dem Bildnis einer alten Dame, das ich im Privatbesitz sah, vielleicht noch einmal bedeutender erscheinen, als wir heute beurteilen können.

Auch Hermann Wilhelm Soltau (1812—1861) ist hier zu nennen, weil er ein in der Auffassung ganz ausgezeichnetes Bildnis seines Oheims, des Oberalten, gemalt hat. Der alte

Herr sitzt in seiner Loge in der St. Michaeliskirche, deren weite Halle sich hinter ihm aufthut, und blickt aufmerksam zuhörend auf den Prediger. Es ist von ihm überliefert, dass er noch in hohem Alter die Predigt, die er gehört, wörtlich wiederholen konnte.



HERMANN STEINFURTH
LUDWIG KNAUS — ÖLGEMÄLDE — KUNSTHALLE

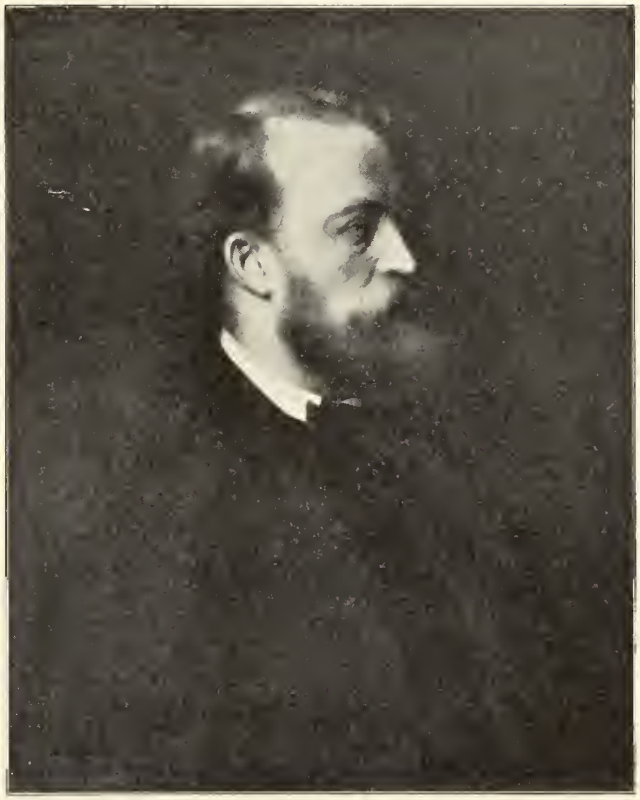
Christian Carl Magnussen (1821—1896), der durch Familienbeziehungen eine Zeit lang fast zum Hamburger geworden war, hat hier eine Anzahl Bildnisse gemalt, die zum Teil ein feines Gefühl für das Persönliche verraten. Das Andenken an ihn wird am längsten durch ein grosses »Regentenstück« lebendig bleiben, an dem er mit langen Unterbrechungen ein Menschenalter gearbeit hat, eine Sitzung des letzten Senats der alten Verfassung, jetzt im neuen Rathause als Wandschmuck untergebracht. Magnussen hat das Werk aus eigener Initiative unternommen. Es ist das erste Mal, dass ein Künstler an diese grossartige Aufgabe gegangen ist. Das allein bleibt ein Ruhmestitel für ihn.

HERMANN STEINFURTH
1824—1880

In den sechziger und siebziebziger Jahren besass unsere Vaterstadt in Steinfurth einen Bildnismaler, der noch nicht nach seinem vollen Werte gewürdigt ist. Es gab zu jener Zeit nur sehr wenige Künstler in Deutschland, die ihn erreichten oder gar über ihn hinausragten, und internationale deutsche Berühmtheiten erscheinen uns jetzt als unter ihm stehend.

Er war in Düsseldorf gebildet und hatte dort, wie sein Bildnis von Knaus in unserer Galerie aussagt, schon eine hohe Stufe seiner Kunst erreicht.

Sein Streben ging jedoch eigentlich auf ein ganz anderes Gebiet der Kunst. In der Phantasie trug er die Welt der antiken Götter. Seine Entwürfe enthalten zahllose Skizzen antiker Stoffe, mit deren Gestaltung er Jahre hindurch rang, seine Studien drehen sich fast ausschliesslich um den Akt. Wenn er ein Bild als freie Schöpfung in Angriff nahm, wählte er immer ein Thema aus der antiken Mythologie, Diana und Aktäon, tanzende nackte Bacchanten, Eos und Titonos, um nur die Bilder in unserer Galerie zu nennen. Und wenn ihm einmal, was freilich selten genug an ihn herantrat, ein monumentaler Auftrag wurde, wie bei den auf Schieferplatten gemalten Wandbildern für die Villa des Herrn Eduard Behrens, so entwarf er nach dem klassischen Schema nackte Figuren in ornamentaler Haltung und Umrahmung.



HERMANN STEINFURTH
VALENTIN RUTHS — KUNSTHALLE

Es ist mir nicht bekannt, dass er sich je an einen Stoff aus dem modernen Leben gemacht hätte. Die Kompositionen badender Knaben — Zeichnung geblieben — dürften kaum hierher gerechnet werden. Aber wie es bei den nordischen Akademikern seit dem sechzehnten Jahrhundert fast die Regel ist, er war ein Anderer, sowie er den Zeitgenossen als Bildnismaler gegenüber sass. Dann hatte er mit einem Schlage alle klassicierenden Anwandlungen vergessen. Er verschönerte nicht mehr, suchte keine bunten Farben, keine Pose, keine Glätte, wurde schlicht, einfach und hingebend. Und wie bei den anderen Akademikern würde man auch bei ihm nicht glauben, demselben Künstler gegenüber zu stehen, wenn man seine besten Bildnisse neben seine Historienbilder hält, z. B. das Frauenbildnis unserer Galerie oder seinen Soltau im Künstlerverein neben den Aktäon. Auch auf seine Malweise und Farbenanschauung erstreckt sich der Kontrast. Wo er in den akademischen Bildern glatt und leer bleibt, sucht er im Bildnis den Charakter des Fleisches auszudrücken,

HERMANN STEINFURTH
SELBSTBILDNIS — KUNSTHALLE

das Aufgedunsene, Kränkliche bei Soltau, der ein Stubenhocker war, das Feste, Gesunde der Frau mit den klaren frischen Augen in der Kunsthalle.

Aber schliesslich scheint es doch, als ob seine heimliche Liebe zum Historienbild mit Stoffen aus der antiken Mythologie seine Phantasie auf dem Boden des Bildnisses nicht ganz hat heimisch werden lassen. Er hat wohl die Bildnisse seiner Freunde einmal aus Kameradschaft gemalt. Aber diese selbstgewählten Aufgaben sind in seinem Werk doch, scheint's, sehr selten. Wenn man sein Schaffen nun gar mit der Thätigkeit Günther Genslers vergleicht, der die besten Mannesjahre mit der Lösung des Problems grosser Gruppenbildnisse ausfüllte, dann will es scheinen, als ob nicht nur bei Steinfurth, sondern überhaupt in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts die schöpferische Freude am Bildnis mehr und mehr aufgehört hätte. Gruppenbildnisse scheinen bei Steinfurth nicht mehr vorzukommen.

HANS SPECKTER
1848—1888

Otto Speckters Sohn Hans gehörte zu den hervorragendsten Talenten, die in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts aus Hamburg hervorgegangen sind, und zu den bedeutendsten dieser Epoche in Deutschland.

Aber es waltete ein Unstern über den künstlerischen Begabungen der Familie. Erwin starb in der Blüte seiner Jugend, Otto, ein sehr grosses Talent, kam durch seine Berufsthätigkeit als Leiter der lithographischen Anstalt um die freie Entwickelung, und Hans Speckter, schon früh durch die in seinem letzten Lebensjahr ausgebrochene Krankheit gehemmt, hat sich, wie sein Oheim Erwin, nicht ausleben dürfen.

Bildnisse giebt es wenig von seiner Hand. Das seit 1890 als Geschenk der Familie im Besitz der Kunsthalle befindliche Bildnis Porths erweckt ein schmerzliches Bedauern über den Verlust dieser seltenen Kraft, die dem künstlerischen Leben Hamburgs einen anderen Inhalt gegeben hätte, wenn ihr die Entfaltung vergönnt gewesen wäre. Hans Speckter wäre der geborene Führer der ganzen Generation junger Talente gewesen, die am Schluss unseres Jahrhunderts bei uns aufstreben. Es ist dies ein Missgeschick, das die heimische Kunst zum zweiten Mal seit hundert Jahren trifft: auch dem Geschlecht der zwanziger Jahren waren mit Ph. Otto Runge Vorbild und Führer genommen.

Das Bildnis von Porth ist nicht infolge eines Auftrages entstanden. Hans Speckter, der von glühender Liebe zu seiner Heimat erfüllt war, hatte die Absicht gehabt, es der Nikolaikirche zu stiften, um deren Bau sich der Dargestellte grosse Verdienste erworben hat. Porth war die Seele der sogenannten Schillingssammlungen, die die Mittel für den Ausbau des Turmes beschafften.

So hat ihn Speckter dargestellt. Er sitzt vor seinem Rechnungsbuch, in der Linken die abgegriffene Sammelbüchse, das Auge sinnend erhoben wie beim Nachrechnen. Das Blatt an der Wand mit der Darstellung des Turmes hat Thomas Herbst, der Freund des Verstorbenen, auf die von Speckter noch leer gelassene Fläche gemalt.

Wie liebevoll Speckter sich in die ehrwürdige Erscheinung vertieft hat, lehrt ein Blick. Er hat ein Bildnis gemalt, wie es den Porträtmalern von Beruf je länger je weniger zu gelingen pflegt, ein Bildnis, das zugleich Bild ist. Nirgends eine Spur von Routine, alles ist Problem, wie die Anordnung, die keinem Schema folgt, wie die Darstellung aller Details. Diese Hände allein.

Es mag wohl Wunder nehmen, dass das Bild nicht an den Ort seiner Bestimmung gelangt ist, denn für die Sakristei der Kirche hatte es Hans Speckter bestimmt.

Der Künstler hatte sich jedoch über die Auffassung mit dem Kirchenvorstande nicht einigen können. Es war dem Gefühl der Freunde des alten Herrn entgegen, ihn so alt und hinfällig auf die Nachwelt kommen zu sehen; sie wünschten, dass der Künstler ihn jugendlicher geben sollte. Dieser aber wollte davon nichts wissen. Sein Gefühl verlangte, dass er ihn malen sollte, wie er ihn vor sich sah. Nach Speckters Tode wurde der Gegensatz dadurch ausgetragen, dass die Mutter des Künstlers das Bildnis der Kunsthalle stiftete, die sich im Einverständnis mit dem Kirchenvorstand darum beworben hatte.

Hans Speckter
Der Maler Porth
Kunsthalle

Auswärtige Künstler sind im neunzehnten Jahrhundert, von den ersten Jahren abgesehen, als Bildnismaler eigentlich recht selten nach Hamburg gekommen. Es war auch kein Bedarf da, denn da man so tüchtige einheimische Kräfte wie zuerst Grögèr, dann Schneider, dann Steinfurth besass, um nur die populärsten zu nennen, fand sich von aussen so leicht keiner, der es mit ihnen aufgenommen hätte. Nur Spezialisten wie die Kleinmaler Aumont aus Kopenhagen und Kindermann aus Lübeck fanden hier ein Feld. Nach Steinfurths Tode haben verschiedene auswärtige Bildnismaler versucht, in Hamburg Boden zu gewinnen. Am èhesten scheint es dem verstorbenen Lasch aus Düsseldorf gelungen zu sein.

Die wichtigsten mir aus ihren Werken bekannt gewordenen auswärtigen Bildnismaler, die um die Mitte unseres Jahrhunderts bei uns thätig gewesen sind, mögen hier genannt werden.

A. KINDERMANN

In der Lübecker Galerie hängt ein Familienbild, das der Katalog als »Herr und Frau Achelius« aufführt, und das die Bezeichnung A. Kindermann 1858 trägt.

Es ist eine so überaus behagliche, feinfühlige Schilderung bürgerlichen Lebens der Epoche, wie wir deren nur wenige besitzen.

Das Ehepaar nimmt in einem Wohnzimmer, dessen offene Thür über den Balkon weg einen Blick in eine stille sonnige Lübecker Strasse offen lässt, den Kaffee. Frau Achelius ist aufgestanden und bietet ihrem Gemahl die Tasse. Dieser sitzt bequem im leichten weissgestrichenen Lehnstuhl und hat die Lektüre eines Briefes unterbrochen, den die linke Hand hält.

Der Künstler hat mit grosser Sorgfalt nicht nur die beiden Wesen geschildert, die da vereinigt sind, sondern auch

KINDERMANN
DER GLASERMEISTER ACHELIUS UND SEINE FRAU
ÖLGEMÄLDE
LÜBECKER GALERIE

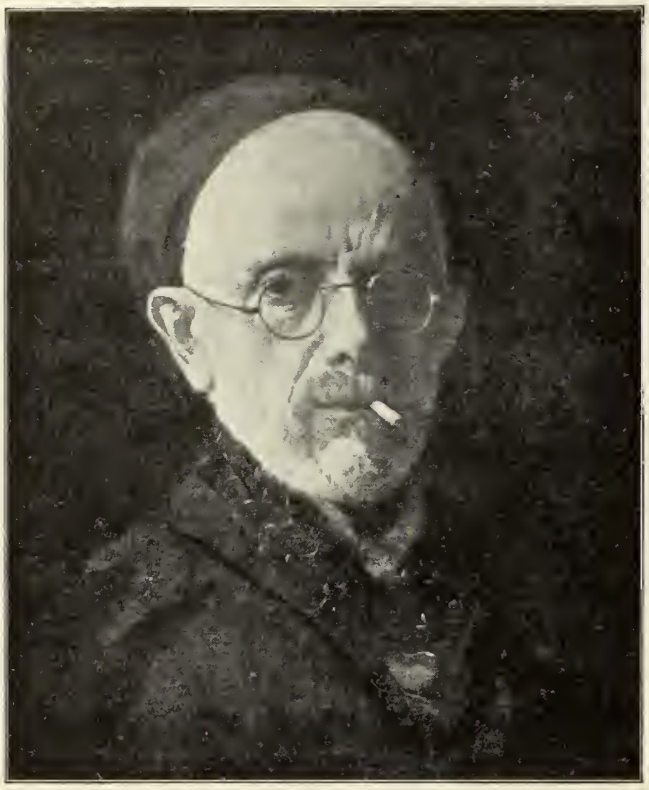
alles Drum und Dran ihres täglichen Lebens mit hineingezogen und in dem lichten sonnigen Ausblick auch ein allerliebstes und charakteristisches Städtebild hinzugefügt. Man fühlt, welche Freude ihm die Wiedergabe des Teppichs, des weissgestrichenen Mobiliars, des braunvioletten Kleides der Frau und ihrer weissen Haube mit blauen Bändern, des grauen Rockes von Herrn Achelius und des zierlichen Geschirrs auf dem Tisch bereitet hat.

Solche intimen Bildnisse waren damals eigentlich nicht Mode. Wenn man sich in all' die feinen und liebenswürdigen Einzelheiten vertieft, fragt man sich, unter welchen Bedingungen ein solcher Künstler wohl geschaffen haben mag. Wie gelang es ihm, dem Auftraggeber die Idee annehmbar zu machen, statt der üblichen beiden Brustbilder ein Existenzbild ganz geringen Umfangs gutzuheissen, das für die Dekoration eines Wohnzimmers nicht viel hergiebt, das nicht in die Ferne wirkt, das einen sehr gut beleuchteten Platz beansprucht, wenn es genossen werden soll? Und wie konnte er überhaupt existieren, wenn er viele solche intimen kleinen Bildnisse malte, die doch schwerlich sehr hoch bezahlt wurden, jedenfalls nicht im Verhältnis zu dem grossen Aufwand an Studium, den sie ihm auferlegten?

Er soll zahlreiche derartige Bildnisse gemalt haben. Wo sind sie geblieben? Wo sind die kleinen, fast miniaturartigen Brustbilder, von denen die Tradition berichtet und die sie lobt?

Es muss ein sehr eigenartiger Mensch gewesen sein, der in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts den Lübeckern und Hamburgern — er hat bei uns vom Anfang der fünfziger Jahre ab längere Zeit geschaffen — seine ganz persönliche Art annehmbar machen konnte. Seinem Wirken und Wesen nachzugehen, würde sich lohnen.

Ludwig August Franz Aumont war um 1840 ein beschäftigter Bildnismaler in Hamburg. Er stammte aus Kopen-



HEINRICH LEHMANN
SELBSTBILDNIS — KUNSTHALLE

hagen, wo er 1805 geboren war. Seine Ausbildung vollendete er in Paris unter Gros. Er scheint die Absicht gehabt zu haben, sich dauernd in Hamburg niederzulassen, denn im Jahre 1839 erwarb er das Bürgerrecht. Doch war er zu Anfang der fünfziger Jahre schon wieder nach Kopenhagen gegangen. Dass seine Bildnisse selten geworden sind, versteht sich eigentlich von selber. Mit jeder Generation pflegt, als wäre es ein Teil von ihr, zu verschwinden, was sie besessen und was ihr lieb gewesen. Ich errinnere mich sehr gut gezeichneter, energischer kleiner Bildnisse von ihm, in denen er mit grosser Unbefangenheit in Form und Farbe die Tracht seiner Zeit festgehalten hat und für Haltung und Charakter Empfindung zeigt.

* * *

Nicht gering ist die Zahl der hamburgischen Künstler, die im In- und Auslande, fern von der Vaterstadt, sich einen Wirkungskreis geschaffen haben.

Wenn es sich selbst mit dem Ziel dieser Arbeit vertrüge, würde der Umfang es verbieten, sie hereinzuziehen.

Doch dürfen nicht ausgelassen werden, die in der Galerie der Kunsthalle vertreten sind.

Heinrich Lehmann (1814 bis 1882) gehört eigentlich der Hamburger Kunst nicht an, da er als junger Mann nach Paris ging, wo ihm eine glänzende Laufbahn beschieden war. Aber er hat seiner Heimat auch als naturalisierter Franzose ein dankbares Andenken bewahrt und der Galerie seiner Vaterstadt das Bildnis des Abbé Deguerry vermacht, das für sein bestes Werk auf diesem Gebiete galt. Dazu zwei Selbstbildnisse, eins davon als Untermalung, und das sehr feine Bildnis seiner Mutter.

RUDOLF LEHMANN
BILDNIS SEINES VATERS LEO LEHMANN
KUNSTHALLE

Auch sein Bruder Rudolf Lehmann, geb. 1819, der sich später in London niederliess, hat die Beziehungen zu Hamburg nie abgebrochen. Er hat im Gegensatz zu seinem Bruder, der in Paris sesshaft blieb, das bewegte Leben des Reisenden den grössten Teil seines Lebens hindurch vorgezogen. Seine Bildnisse berühmter Zeitgenossen in Bleistiftzeichnungen, die er durch viele Jahrzehnte gesammelt, hat er 1896 in Auswahl als Ausstattung seiner interessanten Selbstbiographie verwendet. Unsere Galerie besitzt ausser seinem Selbstbildnis das Porträt seines Vaters, des Hamburger Miniaturmalers und Lithographen, der für einen der witzigsten Köpfe seiner Zeit galt.

Auch an Ferdinand Heilbuth muss hier erinnert werden. Er war, gleich Heinrich Lehmann, Franzose geworden. Sein Bildnis des Kunstfreundes Nicolaus Hudtwalker, der sich für seine Entwickelung interessiert hatte, hängt unter den Stifterbildnissen der Kunsthalle. Es ist im Aufbau etwas konventionell, als Charakterstudie nicht sehr überzeugend, aber sehr geschmackvoll in der Farbe. Es heisst, dass Heilbuth nur ungern Bildnisse gemalt hat.

Gustav Spangenberg, dessen Lutherbilder und dessen Zug des Todes in der Nationalgalerie so populär geworden sind, hat als Bildnismaler einige ausgezeichnete Werke geschaffen. Aber in Hamburg befindet sich, soviel mir bekannt, nichts als ein gezeichnetes Bildnis der Kunstfreundin Susette Sillem, das im Katalog der modernen Meister der Kunsthalle unter den Stifterbildnissen im Ausschnitt reproduziert ist. — Ebenso hat Bruno Piglhein, ohne eigentlich Porträtmaler zu sein, einige tüchtige Bildnisse aus seinem nächsten Familienkreise hinterlassen.

ANHANG

I. LITHOGRAPHIE

Die reproduzierenden Techniken entsprechen einem Bedürfnis des gebildeten Bürgertums. Sie sind seit dem fünfzehnten Jahrhundert überall der bürgerlichen Kultur eigen und entspringen fast ohne Ausnahme der deutschen Kunst, die ja in diesen Epochen vom Bürgertum getragen wurde.

Der Fürst und die Kirche haben die Tendenz, Originalwerke zu besitzen, und die Mittel, sie zu erwerben oder zu bestellen. Bei dem grösseren Bedarf ist die Kunst unter dem Bürgertum auf die Reproduktion gewiesen.

So entstehen in der bürgerlichen Atmosphäre Deutschlands im fünfzehnten Jahrhundert fast zu gleicher Zeit Buchdruck, Kupferstich und Holzschnitt; in der bürgerlichen Kunst Hollands erlebt im siebzehnten Jahrhundert die Radierung eine neue und grossartige Entwickelung, und als am Ende des achtzehnten Jahrhunderts eine neue bürgerliche Kultur die fürstliche ablöst, beginnt für den Holzschnitt und Buchdruck (Stereotypie, Zeitungsdruck) eine neue Phase, und 1797 erfindet der deutsche Senefelder die Lithographie, die für die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts die typische Reproduktionstechnik wird.

WILHELM GRAUPENSTEIN
LITHOGRAPHIE
BÜRGERMEISTER PETERSEN

Wir sind von der Naturwissenschaft her gewöhnt, das Wort Entwickelung mit dem Attribut langsam zu verbinden, oder doch wenigstens die Begleitvorstellung der Langsamkeit zu haben, wenn dies Lieblingswort unserer Epoche ausgesprochen wird.

Für die Betrachtung der Kunst, für die der Kunstpflege namentlich, ist diese Verbindung verhängnisvoll. Das Gegenteil wäre richtiger und nützlicher, denn in kulturellen Dingen geht die Entwickelung sehr rasch, weil sie mit der eines oder mehrerer energischer Individuen zusammenfällt.

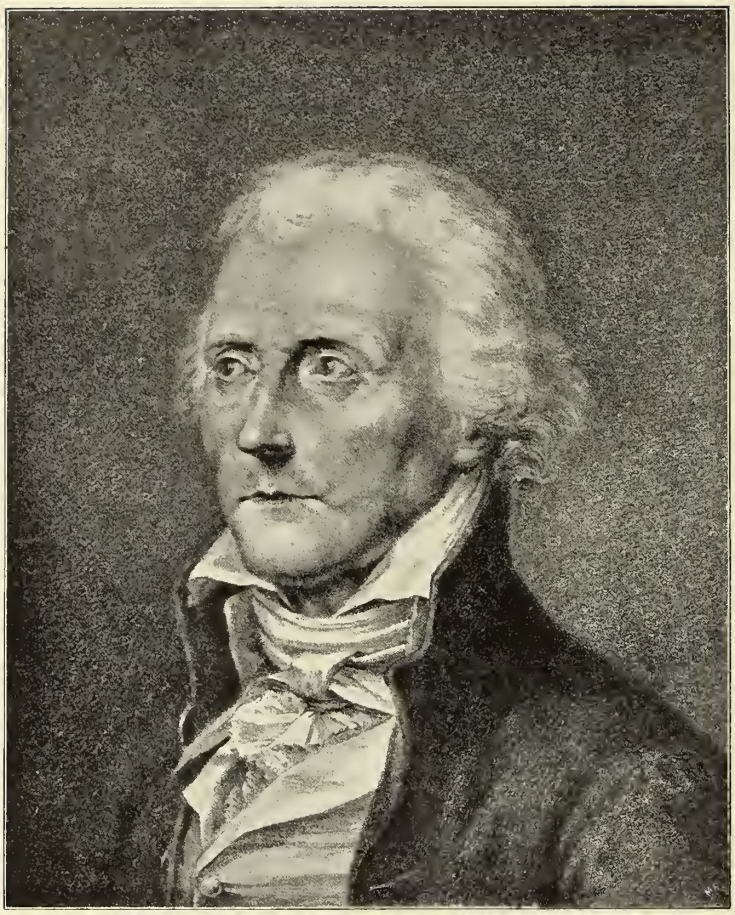
Denn auch das ist ein Irrtum, dass wir uns die historische Entwickelung als eine formlose Flut vorstellen, als unendliche, unfassbare Masse, die sich aus unbekannten Tiefen erhebt. In der Kunst wenigstens ist die Entwickelung nicht Flut, sondern Springquell, der einsam oder als Gruppe in scharfem Strahl emporsteigt.

Nach der landläufigen Vorstellung von solchen Vorgängen würde die graphische Darstellung der Entwickelung der Lithographie in Hamburg eine langsam aufsteigende Linie beschreiben, die nach Überschreitung des Höhepunkts rasch auf Null herabsinkt — langsame Entwickelung, rascher Verfall lauten die Formeln.

Aber die Wirklichkeit zeigt hier wie fast überall ein anderes Schema, das umgekehrte: die Linie steigt fast senkrecht zur höchsten Höhe empor, hält sich dort längere Zeit als Wagerechte, ein Hochplateau andeutend, und dann sinkt sie langsam, hie und da noch einmal emporschnellend. Also umgekehrt: Rasche Entwickelung, langsamer Verfall.

Was im ersten Jahrzehnt, also etwa von 1820—1830, von Aldenrath und Gröger geleistet wurde, ist bis zum Erlöschen der Bildnislithographie in den achtziger Jahren nie wieder bei uns erreicht worden.

Wenn wir genau zusehen, finden wir ähnliche Erscheinungen überall, wo es sich um die Entwickelung einer neuen



GERDT HARDORFF D. Ä.
JOHANN THEODOR REINCKE
LITHOGRAPHIE 1820

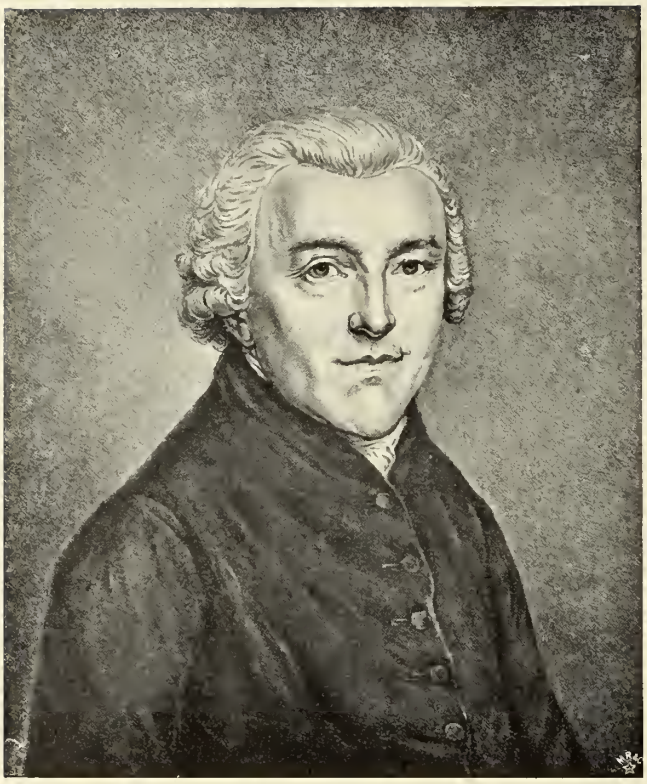
Technik handelt. Bei der sogenannten Ölmalerei der van Eyck vermögen wir eine Entwickelung nicht ebenso wahrzunehmen. Sie ist plötzlich da, steht auf einer Höhe der Meisterschaft, die von keiner späteren Phase erreicht wurde. Ähnlich ging es mit dem Buchdruck, dessen erste Leistungen künstlerisch noch immer nicht überboten sind, mit dem Kupferstich, der um 1450 kaum existierte, um 1500 unter Dürer schon fast sein letztes Wort gesprochen hatte, mit dem Holzschnitt, dessen künstlerische Entwickelung sich unter Dürers Einfluss vollzieht, mit der Radierung unter der Hand Rembrandts. Um diese Erscheinungen zu verstehen, müssen wir uns daran erinnern, dass die Entwickelung einer originellen Technik zu den Thaten des Genies gehört. Nur die grösste persönliche

Energie und Erfindungsgabe, die eben Qualitäten des Genies sind, vermögen eine Technik zu produzieren. Um sie zu schaffen, bedarf es des Einsatzes einer grossen Kraft, die sich bei der Leistung steigert. Selbst das Talent kann wohl einmal auf diesem Gebiete grosses leisten, wenn ihm im entscheidenden Momente die Aufgabe zufällt, wie es das Los Grögers und Aldenraths war, oder besser Grögers, denn Aldenrath ging nur mit.

* * *

Die Lithographie in Hamburg gehört zu den wenigen Gebieten unserer Kunstgeschichte, die bereits monographisch bearbeitet sind. Zum Jubiläum der Lithographie hat das Komitee der von hiesigen Lithographen und dem Museum für Kunst und Gewerbe veranstalteten Ausstellung der Erzeugnisse der Lithograhie in Hamburg auf Anregung von Justus Brinckmann eine Geschichte der Lithographie in Hamburg drucken lassen. Obgleich dem Verfasser, Dr. E. Zimmermann, nur sehr kurze Zeit zur Verfügung stand, ist es ihm gelungen, ein treffliches Werk zu bieten, das durch spätere Funde nur in Einzelheiten ausgebaut oder berichtigt werden dürfte.

Ausführlich erzählt er, wie durch Michael Speckter und seinen Freund, den Maler Herterich, 1818 in Hamburg eine Steindruckerei gegründet wurde, die im ganzen Norden Deutschlands wohl überhaupt die erste Anstalt ihrer Art war, wie sie sich nach der kaufmännischen Seite in Schrift- und Ornamentdruck und nach der künstlerischen in der Landschafts- und Bildnislithographie entwickelte. Ein geschickter Drucker, Franz Schaf, der bei Senefelder in München gearbeitet hatte, erklärt nach der technischen Seite die rasche Entwickelung der künstlerischen Lithographie in Hamburg, denn diese ist von der Geschicklichkeit des Druckers im höchsten Grade abhängig. Speckter erhielt ein Privileg auf zehn Jahre, und er und Herterich wussten die bedeutendsten Künstler Ham-

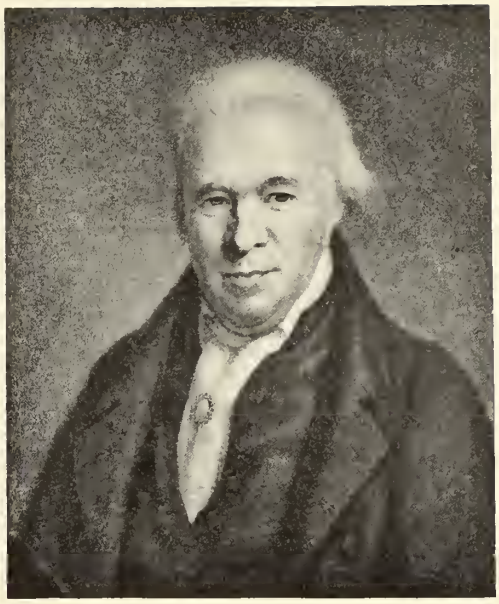


G. VON LENGERKE
PASTOR J. J. SCHÄFFER
LITHOGRAPHIE
NACH EINEM PASTELL VON SCHWARZ

burgs für die neue Kunst zu gewinnen. Schon 1818 brachte Gröger das erste Bildnis heraus. Es muss einen sehr grossen Eindruck auf die Künstler und das Publikum gemacht haben.

Auf einen Schlag scheint es mit dem Kupferstich zu Ende gewesen zu sein, und die neue Technik führt zu einer bis dahin in Hamburg noch nicht erlebten Blüte des Bildnisses in der vervielfältigenden Kunst. Die vervielfältigende Wohlfeilheit und die neue Gewohnheit, die Wände mit eingerahmten Kunstdrucken zu schmücken, trugen zu der raschen Beliebtheit mit bei.

Bis etwa 1830 sind Gröger und Aldenrath unbedingt die Führer. Alle andern, die sich neben ihnen versuchen, bringen es nicht eigentlich über Versuche hinaus. Dabei haben sich die beiden Freunde fast ausschliesslich auf Bildnisaufträge hamburgischer Privatleute beschränkt. Bildnisse berühmter Zeitgenossen, wie sie der Kunsthandel brauchte, musste die Specktersche Offizin bei Bendixen bestellen.



J. H. BARCKHAHN 1829
OBERALTER J. CASPAR GLÄSER
LITHOGRAPHIE

Es ist auffallend, dass das Vorbild Grögers so wenig und in Ausnahmefällen nur einige ältere Zeitgenossen zur Nachahmung verleitete. Man hätte erwarten sollen, dass nun die ganze Künstlerschaft, Alte und Junge, es ihm auch mit seinen Mitteln gleich zu thun versuchte, dass Grögers Format und Technik als Typus auch dem Publikum bei Bestellungen vorgeschwebt hätte.

Aber das trat nicht ein, gerade so wenig wie die elegante und geschätzte Bildnismalerei Grögers auf die Jugend der zwanziger Jahre irgend welche fühlbare Wirkung ausgeübt hat. Vielleicht schreckte es die Künstler ab, mit der technischen Vollendung der Grögerschen Lithographien zu wetteifern. Denn selbst wenn Bendixen einmal nach einer Zeichnung von Gröger arbeitet, ist der Unterschied auf den ersten Blick fühlbar. Es wiederholt sich hier, was schon beim Verhältnis der jungen Hamburger Bildnismaler Oldach, Speckter, Wasmann und Gensler zu dem hochangesehenen Modemaler Gröger betont wurde, dass nirgend eine Spur von Anlehnung oder Nachahmung bei der Jugend zu entdecken war.

Auch auf die Ausdrucksmittel der späteren Hamburger Bildnislithographen hat Grögers Vorbild keinen Einfluss geübt. Kitzerow, Otto Speckter, Hornemann, Graupenstein bilden jeder ihre eigene Weise aus. Dass sie Grögers Werke kannten und schätzten, geht aus einer handschriftlichen Äusserung

Otto Speckters hervor, der Grögers Bildnislithographien für die besten überhaupt erklärt.

Neben Gröger und Aldenrath waren von dem älteren Geschlecht in den zwanziger Jahren vor allem der alte Hardorff, Bendixen, Bundsen und von Lengerke thätig, von der jüngeren ausser Günther Gensler, der um 1825 einige sehr ernste Versuche in der Bildnislithographie gemacht hat und der, wenn ihn dies Fach interessiert hätte, zu grossem wäre berufen gewesen, noch namentlich Louis Asher, dessen Bildnisgruppe Cornets und der Schröder in der Stummen von Portici eine gewaltige Verbreitung fand.

Um 1830 trat in der Speckterschen Druckerei das Bildnisfach vorübergehend zurück. Die älteren Künstler mochten die Arbeit zu mühsam finden, rechter Nachwuchs war nicht da. Erst als Otto Speckter gegen Ende der dreissiger Jahre sich dem Bildnis zuwandte, trat eine neue Blüte ein.

Otto Speckter (s. o.) war eine von seinem grossen Vorgänger Gröger sehr verschiedene Künstlernatur. Gröger war Porträtist in enger Begrenzung des Begriffs, Otto Speckter war ein vielseitig begabter Künstler, der auch im Bildnis immer auf das Bild lossteuerte. Es war ihm zwar versagt geblieben, eine Akademie zu besuchen, aber er hatte seit seiner frühesten Kindheit gezeichnet und sich eine sehr achtbare Technik zu eigen gemacht.

Schon zu Anfang der dreissiger Jahre begann Otto Speckter mit der Bildnislithographie. Eine der ersten dürfte die eines Herrn Kirchner von 1832 sein. Der Kopf ist noch verhältnismässig gross, grösser als er ihn später zu nehmen pflegt, der Grund ist weiss, die Stimmung noch ziemlich zart grau. Eine Anlehnung an Gröger ist nicht zu spüren.

Das Bildnis von Joh. Merck von 1835 ist schon einen Ton tiefer gestimmt. Der Kopf ist dabei besser durchmodelliert, als Speckter es sonst zu thun pflegt. Erst gegen 1840 werden

Otto Speckters Bildnisse häufiger. Er hatte damals schon eine reiche Thätigkeit als Illustrator hinter sich. Gerade in seinen ersten für seine Eigenart charakteristischen Bildnissen, dem seines Vaters in seinem Arbeitszimmer und dem Familienabend der Reincke, geht er ausgesprochen darauf aus, ein ganzes Kunstwerk zu geben, was ihm später, als er mit Aufträgen überhäuft war, immer seltener vergönnt war. Der Familienabend ist ein sehr inhaltreiches Werk, das auf die Charakteristik der einzelnen Gestalten sehr genau anzusehen ist. Wie

OTTO SPECKTER 1839
FRIEDRICH PERTHES
LITHOGRAPHIE

die beiden Eintretenden den Kopf tragen und die Hände bewegen, wie die übrigen stehen und sitzen, hat Speckter offenbar aus der eingehendsten Beobachtung.

Otto Speckter zeigt sich auf diesem und einigen ähnlichen Gruppenbildnissen (Ruderklub 1841 und 1850, Heidelberger Klub 1847), die er in die Lithographie einführte, der Kopfepoche Grögers in der künstlerischen Absicht weit überlegen. Er war nicht umsonst mit Oldach, seinem Bruder Erwin Speckter und Julius Milde aufgewachsen, zu deren besten Arbeiten wir ihre Familienscenen rechnen müssen, bei Oldach und Erwin Speckter in Zeichnungen, bei Milde als farbige Bilder. Am nächsten ist Otto Speckter mit Milde verwandt, in dessen Familienbildern der Classen und Duncker man die unmittelbaren Vorbilder Otto Speckters sehen möchte.

Auch späterhin behält Otto Speckter auf seinen Bildnissen die Gewohnheit bei, nicht nur den Kopf, sondern auch die Hände zu geben und durch die Haltung zu charakterisieren, auch darin der nazarenischen Überlieferung treu.

In der Ausnutzung der künstlerischen Mittel der Lithographie steht er Gröger ebenso weit nach, wie er ihm in der Absicht auf ein höheres künstlerisches Ziel der Lebensdarstellung überlegen ist. Seine Lithographien, übrigens im Laufe der Jahre von wechselnder Erscheinung, haben etwas Schweres, Stumpfes, Tintiges. Seine Figuren sind auch meist in kleinerem Massstabe gegeben als die bei Gröger. Zuerst scheint dieser kleine Massstab bei seinem Gruppenbilde einer Liedertafel von 1838 aufzutreten.

Otto Speckter ist wohl der fruchtbarste der Hamburger Bildnislithographen. Er soll über tausend Porträts auf den Stein gezeichnet haben. Natürlich sind sie je nach dem Interesse, das ihm die Persönlichkeit einflösste, von verschiedenem Wert. Aber seine besten Arbeiten stehen sehr hoch, und in der nächsten Generation werden die glücklichen Besitzer solcher

Heinrich Lehmann
Abbé Deguerry
Kunsthalle

Blätter sehr stolz sein. Eine Monographie über Otto Speckter mit einem Verzeichnis seiner sämtlichen Blätter wird bald ein Bedürfnis sein.

OTTO SPECKTER
SALOMON HEINE, ONKEL HEINRICH HEINES,
IN SEINEM GARTEN AN DER ELBE
LITHOGRAPHIE

Während er die Offizin seines Vaters leitete, haben viele Bildnislithographen bei ihm und bei Charles Fuchs drucken lassen. Aber an Bedeutung kommt ihm, so weit wir sehen können, keiner gleich. Kitzerow, sehr fruchtbar, führt in den dreissiger Jahren einen neuen Typus ein. Er liebt starke Kontraste von Grau und sattem Schwarz und geht mehr auf den Effekt als Speckter. Wasmann, sehr tüchtig, tritt wenig hervor, von Edinger, der ziemlich ungleich war, giebt es nur wenige Blatt.

Bei der Steindruckerei, die von Charles Fuchs 1832 gegründet und die jahrzehntelang neben der alten Speckterschen geblüht und sich vor ihr durch grösseren Unternehmungsgeist ausgezeichnet hat, liessen zahlreiche Bildnislithographen

drucken — zuletzt Otto Speckter selber, der 1852 die Leitung seiner Druckerei aufgegeben hatte.

Die bedeutendsten waren der Tiermaler Eugen Krüger, durch seine Bildnisse von Jägern auf Anstand seinerzeit berühmt, aber im Bildnisfach doch nicht sehr fruchtbar. Dann F. A. Hornemann, der 1846 nach Hamburg kam und in den folgenden Jahren zahllose Bildnisse auf den Stein gebracht hat. Er strebt eine zartere, grauere Haltung an als Otto Speckter, wird aber leicht eintönig und accentlos. Seine Art zu charakterisieren entspricht dem gleichmässigen zeichnerischen Vortrag. Sie ist nicht oberflächlich, aber sie vermeidet die schärfere Betonung des Persönlichen.

Eine sehr eigenartige Begabung für das Bildnis besass W. Graupenstein (1828—1897), der letzte der Hamburger Bildnislithographen, der die Technik bis in die achtziger Jahre hineintrug, freilich von den guten Druckern mehr und mehr verlassen. Er hat eine grössere Zahl vornehmer Leute porträtiert, so die grossherzogliche Familie zu Oldenburg, Mitglieder des Senats, höhere Militärs. Aber sein eigentliches Gebiet war das des wohlhabenden Bürgertums. Für die deutsche Kulturgeschichte ist er durch die unerbittliche Wahrheit seiner Schilderung dieser Klasse von allerhöchstem Interesse. Und wenn die Hamburger späterer Zeiten einmal auf die Jahre der Gründung des Deutschen Reiches zurückblicken und sich eine Vorstellung von Durchschnittsmenschen dieser Zeit machen wollen, so finden sie alles Material bei Graupenstein.

Er hat etwas unmittelbar Überzeugendes, denn er schmeichelt so wenig wie eine unretouchierte Photographie. Es ist auffallend, dass sich dieselbe Generation, die in der Photographie an Pose und Retouche bereits gewöhnt war, sich dem scharfen Auge Graupensteins unterwarf, wo sie doch von den Arbeiten Hornemanns, Kitzerows und anderer genau genug wusste, dass eine Lithographie auch anders aussehen

GÜNTHER GENSLER 1825
JOHANN HERMANN CLASING
ORIGINALLITHOGRAPHIE

konnte. Manche Bildnisse Graupensteins streifen durch ihre starke Betonung des Charakteristischen an die Karikatur. Er schenkt dem, der ihm sitzt, nicht das geringste, und da er in seiner Jugend für einen deutschen Künstler auffallend eifrig Akt gezeichnet und sogar gemalt hatte, so hat er nicht nur das zu seiner Begabung gehörende Gefühl für das Wesen des Gesichts, er fühlt auch den Körper und hat gelernt ihn auszudrücken.

Wo der Darzustellende einen eigenartigen Zug in der Haltung des Kopfes und des Körpers besass, entging er ihm sicher nicht, und er betont ihn manchmal vielleicht zu stark. Auch zeigte er sich, wo ihm eine geistige Potenz sass, der Aufgabe gewachsen. In seinem Bildnis Bürgermeister Petersens sprechen sich das elegante formgewandte Wesen und die seltene Klugheit und Thatkraft unverkennbar aus. (S. S. 208.)

Was ihm mangelt, muss in erster Linie seiner Zeit und Umgebung zur Last gelegt werden, die Kultur der künstlerischen Empfindung. Seine Lithographien haben, vielleicht unter dem Einfluss der Photographie, etwas Schweres, Dunkles, fast Tintiges und gehen nirgend auf eine geistreiche oder geschmackvolle Behandlung des Materials aus. In dieser Beziehung stehen sie oft hinter Speckters Arbeiten zurück, der selber schon an die Leistung Grögers nicht heranreichte.

Graupenstein war der letzte hervorragende Bildnislithograph. Neben ihm liessen in der Fuchsschen Offizin noch zahllose andere Künstler Bildnisse drucken, unter denen sich noch einzelne tüchtige Leistungen finden. Selbst in den fünfziger und sechziger Jahren war die Bildnislithographie noch durchaus populär in Hamburg, und die Gesamtzahl der in dieser Technik bei uns hergestellten Bildnisse beläuft sich auf Tausende.

Es wäre sehr zu wünschen, dass in der nächsten Zeit auch die Bildnislithographie wieder aufgenommen würde. Die

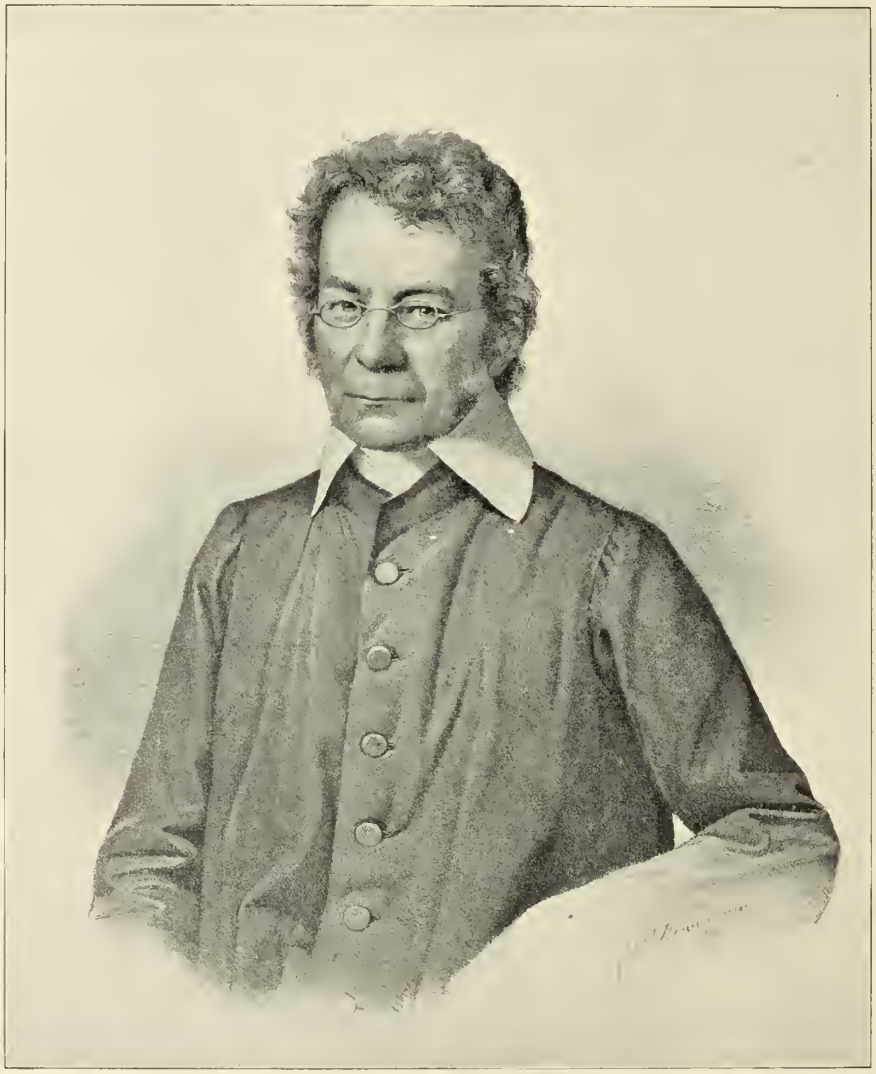
technischen und künstlerischen Mittel sind von der abgeschlossen hinter uns liegenden ersten Epoche noch bei weitem nicht erschöpft.

Die Bildnislithographie dieses ersten Zeitabschnitts ragte, von Grögers Arbeiten abgesehen, nicht eigentlich durch eine künstlerische Erscheinung hervor. Ihr Wert war schon für die Zeitgenossen wesentlich dokumentarischer Art und ist es natürlich in weit höherem Grade für uns.

Wenn künftig die Bildnislithographie wieder aufgenommen wird, so muss sie nunmehr künstlerisch werden, vor allem

HORNEMANN
»URGROSSELTERN BEETS«
LITHOGRAPHIE

auch in künstlerischem Sinne dekorativ. Das waren selbst Grögers Bildnisse eigentlich nicht, geschweige die der Nachfolger. Man konnte sie eingerahmt an die Wand hängen, aber sie waren auf die Wirkung von der Wand herab noch



J. A. HORNEMANN 1852
PASTOR KLAUCKE
LITHOGRAPHIE

nicht berechnet. Ihr in künstlerischem Sinne dekorativer Wert ist gering. Sie sind noch ein Mittelding zwischen dem Blatt für die Mappe, das aus der Hand besehen wird, und dem Blatt für den Schmuck der Wand.

Es müsste für die künftige Entwickelung der Bildnislithographie bei uns den Ausgangspunkt bilden, dass die künstlerische Wirkung an der Wand angestrebt wird. Man müsste auch das Format so gross nehmen, dass der Rahmen ans Bild geführt werden kann.

Auf Anregung der Kunsthalle hatte Hans Olde zum Jubiläum der Lithographie 1897 ein grosses Bildnis unserer Elise Averdieck lithographiert, das die verehrte Schriftstellerin und Philanthropin in ihrem Arbeitszimmer darstellt.

Im letzten Moment wurde die monatelange Arbeit durch das Ungeschick des Ätzers vernichtet. Der Abdruck im Besitz der Kunsthalle erweckt ein schmerzliches Bedauern über den Verlust, bietet aber zugleich einen Hinweis auf künftige Möglichkeiten der Entwickelung. Technisch unterscheidet sich dies Blatt von der ältern hamburgischen Bildnislithographie, die an der Kreidemanier haften blieb, durch das Vorherrschen der Tuschmanier, inhaltlich ist es als Existenzbild dem Bildnis Vater Speckters von Otto Speckter am nächsten verwandt.

Die Entwickelung der Bildnislithographie als Schmuck der Wand ist mit der Einführung der dekorativ so wertvollen Tuschmanier natürlich nicht erschöpft. Es lässt sich sehr wohl denken, dass die Farbe zu Hülfe gerufen wird, wenn auch nicht gerade in Gestalt des Buntdrucks.

Auch hier können wir neben Oldes grossem Bildnis schon auf andere neuere Versuche in der Bildnislithographie in Hamburg wieder hinweisen.

Durch zwei Menschenalter hat die Bildnislithographie bei uns geblüht, nach Tausenden zählen die Blätter, die sie hervorgebracht hat, sie hat uns das Andenken an die Erscheinung

WILHELM GRAUPENSTEIN
BILDNISLITHOGRAPHIE

aller bedeutenden Männer der sechs Jahrzehnte von 1820—1880 aufbewahrt und giebt uns Aufschluss über das äussere Wesen der oberen Zehntausend und der mittleren Schichten der Bevölkerung bis in die Kreise der wohlhabenden Handwerker hinab. Die Gesamtleistung wird erst von künftigen Zeiten gewürdigt werden können, die für die Beurteilung der Menschen aus keinem früheren Abschnitt ein vergleichbares Material besitzen wird.

Und dieser kräftige Zweig der Kunst, der seine Blätter, Blüten und Früchte durch Generationen beständigt erneuert hat, ist nach kurzem Siechtum verdorrt und abgefallen, ohne eine Spur zu hinterlassen. Wie er einst die Miniaturmalerei und den Kupferstich in seinem Schatten erstickt hatte, so wurde er selber von einem neuen Gebilde überwuchert, der Photographie, die für einige Jahrzehnte fast der gesamten Bildniskunst ein Ende bereitet hat.

II. DAGUERREOTYPIE UND PHOTOGRAPHIE

Die Lithographie wurde seit der Mitte des Jahrhunderts von der Daguerreotypie und später von der Photographie verdrängt. Doch vollzog sich der Übergang nicht so plötzlich, wie man denken sollte. Die reiche Thätigkeit Graupensteins fällt, in den fünfziger Jahren beginnend, noch gänzlich in die Zeit der Photographie und schliesst erst um 1880.

Die Anfänge der Daguerreotypie gehören noch in das Gebiet der Kunst, denn die Ersten, die sich des neuen Mittels bedienten, waren ausser einigen sehr hervorragenden Dilettanten hauptsächlich Maler, namentlich Miniaturmaler.

Unter diesen müssen Stelzner und Biow genannt werden.

Hermann Biow begann seine Thätigkeit um 1841. Später vereinigte er sich mit Stelzner, und in ihrer gemeinsamen Thätigkeit brachten sie die Daguerreotypie »auf einen Punkt, den sie nirgend in Deutschland erreicht hatte«. Was aus Biows photographischen Aufnahmen der Brandruinen geworden, habe ich nicht erfahren. Um 1848—49 war er in Frankfurt thätig. Seine Aufnahmen der Mitglieder des deutschen Parlaments dienten den lithographischen Reproduktionen als Grundlage.

Zwischen der Daguerreotypie und der Photographie auf Papier besteht technisch und künstlerisch ein sehr grosser Unterschied, der sich nach der Einführung der Trockenplatte noch erheblich zuspitzte.

DER MALER HERTERICH
DAGUERREOTYPIE
AUS DEN VIERZIGER JAHREN

Gute Daguerreotypien geben — durch die Länge der Expositionszeit — eine so zarte und weiche Modellierung, wie die spätere Photographie sie nicht mehr zu gewähren scheint. Auch das Fehlen der Retouche kam ihrem Wert zu gut, die bei der Photographie so geschmackverderbend wirkt. Dass die ersten Anfertiger von Daguerreotypien ihres Berufs noch Maler waren, erklärt die durchgehend hervorragenden künstlerischen Qualitäten der Auffassung. Bei dem Bildnis Herterichs, das in einer Autotypie hier als Beispiel mitgeteilt wird, würde die Zartheit der Modellierung kaum durch eine Heliogravüre wiederzugeben sein.

Als die Daguerreotypie von der Photographie auf Papier verdrängt war, kamen die Photographen immer seltener aus dem Künstlerstande, und die Retouche begann in steigendem Masse das Abbild zu verfälschen. Erst in jüngster Zeit geht das Streben hie und da wieder auf künstlerische Auffassung und unverfälschte Wiedergabe der Natur.

Unter den Dilettanten, die sich in künstlerischem Sinne mit der Bildnisphotographie beschäftigten, ragt vor allem Frau H. C. Meyer hervor, die in den sechziger Jahren bei dem langwierigen Verfahren mit nassen Platten so gross gesehene

Bildnisse herstellte, dass wir selbst in der hohen Kunst um jene Zeit wenig so vornehmes besitzen.

Die künftige Entwickelung der Photographie wird von der Gestaltung verschiedener Faktoren abhängen, vor allem von einer künstlerischen Bildung des Publikums. Solange es Pose und Retouche statt Charakteristik und Wahrheit verlangt, werden die Berufsphotographen, selbst wo sie andere Wege gehen möchten, das bisherige Ziel der »Verschönerung« nicht aus den Augen verlieren dürfen, und die Photographie wird einer ernsten Entwickelung der Bildnismalerei nach wie vor schwere Hindernisse bereiten.

Eine Möglichkeit künstlerischer Reaktion liegt in der Entwickelung der Amateurphotographie, die man heute schon künstlerische Photographie nennen könnte. Wenn die Amateurphotographen in Deutschland erst dahin gelangt sein werden, die ernsten Absichten, die sie in der Landschaft und im Figurenbilde gezeigt haben, auf das Bildnisfach zu übertragen, wenn das Publikum sich auf ihren Ausstellungen an eine künstlerische Auffassung gewöhnt haben wird, dann wird auch der Berufsphotograph die Bahn zu höheren Zielen frei finden.

Soweit sich eine Prognose heute stellen lässt, dürfte sich die Bewegung in der Form vollziehen, dass es beim Berufsphotographen zweierlei Aufnahmen geben wird, die künstlerischen, deren Herstellung sehr viel mehr Umstände und Kosten verursachen wird, und die bisher üblichen, die dann bald als die geschmackloseren, der gebildeten Stände unwürdigen erscheinen werden.

Von diesem Augenblick ab wird es dann auch denkbar sein, dass Künstler von Beruf die Bildnisphotographie wieder aufnehmen. Es ist bekannt, dass schon jetzt unsere Bildnismaler ganz ausgezeichnete Aufnahmen machen, die aber dem Publikum vorenthalten werden. Eine Reihe von öffentlichen

Ausstellungen solcher Bildnisaufnahmen durch grosse Künstler dürfte eins der kräftigsten Mittel sein, zunächst in den grösseren Städten im Geschmack des Publikums einen Wandel hervorzurufen. Aber auf solche Ausstellungen ist kaum zu hoffen, da die Künstler ihre Thätigkeit als Photographen noch gern verschweigen.

NACHTRAG

Auf der Ausstellung von künstlerischen Photographien, die die Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie 1898 in der Kunsthalle veranstaltet hat, wurde zum ersten Mal ein Berufsphotograph eingeladen, der eine Sammlung unretouchierter Bildnisse der Mitglieder des Senats ausstellte. Das Aufsehen, das sie machten, und die fast widerspruchslose Anerkennung und Zustimmung scheinen dafür zu bürgen, dass diese Bemühungen, die sich an die Wirksamkeit der Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie anschliessen, nicht vergebens sein werden. Sobald derartige Werke in den Auslagen erscheinen, ist es um die bisher beliebte Art der Bildnisphotographie geschehen.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

I. HELIOGRAVÜREN

Zwischen Seite

Gensler, Günther:
Vater und Mutter Gensler . . . . . 176 u. 177
Gröger, F. C.:
Hauptpastor Behrmann . . . . . 64 u. 65
Hickel, Anton:
Klopstock . . . . . 16 u. 17
Juel, Jens:
Cath. Maria Meyer, geb. Kern . . . . . 40 u. 41
Klopstock . . . . . 48 u. 49
Lehmann, Heinrich:
Abbé Deguerry . . . . . 216 u. 217
Milde, Julius:
Die Familie Classen . . . . . 152 u. 153
Oldach, Julius:
Tante Elisabeth, Tante Catharina . . . . . 128 u. 129
Der Künstler, seine Schwestern und seine Eltern . . . . 144 u. 145
Quadal, M. F.:
Familie Göring . . . . . 8 u. 9
Runge, Ph. O.:
Der Künstler, seine Frau und sein Bruder . . . . . 72 u. 73
Die Hülsenbeckschen Kinder . . . . . 88 u. 89
Bildnis seines Sohnes Otto Sigismund . . . . . 104 u. 105
Speckter, Erwin:
Die Eltern des Künstlers . . . . . 120 u. 121
Speckter, Hans:
Der Maler Porth . . . . . 200 u. 201
Steinfurth, Hermann:
Bildnis eines Knaben . . . . . 192 u. 193

II. TEXTILLUSTRATIONEN

Seite

Abel, Ernst August:
Vier Generationen der Familie Sillem 17
Asher, Louis:
Professor F. G. Zimmermann 159
Erwin Speckter auf dem Totenbett 161
Barckhahn, J. H.:
Oberalter J. Caspar Gläser 213
Chodowiecki, Daniel:
Familie Valentin Lorenz Meyer 32
Familie Sillem 34
Eckhardt, G. L.:
J. G. Büsch 20
Eybe, C. G.:
J. Bieber 193
Gensler, Günther:
Die Familie Möhring 81
Der Hamburger Künstlerverein 1840 179
Die Künstlerecke 183
Valentin Ruths; Hermann Kauffmann (Malerbesuch) 185
Johann Hermann Clasing 219
Gröger, Friedrich Carl:
Senator J. A. Heise 51
Peter Poel 55
Der Künstler, sein Freund Aldenrath und seine Pflegetochter . . 87
Schauspieldirektor Schröder 89
Frau Sieveking 91
Hardorff der Ältere, Gerdt:
Rektor Gurlitt 15
Johann Theodor Reincke 210
Hornemann, J. A.:
»Urgrosseltern Beets« 221
Pastor Klaucke 222
Kindermann, A.:
Der Glasermeister Achelius und seine Frau 202
Kniep, Chr. H.:
Jens Juel 48
Lehmann, Heinrich:
Selbstbildnis 204
Lehmann, Rudolf:
Der Vater des Künstlers 205

Seite

v. Lengerke, G.:
Pastor J. J. Schäffer 212
Milde, Julius:
Erwin Speckter 75
Familie Duncker 151
Oberalter Johann Benjamin Neumann 155
Julius Oldachs Vater 157
Oldach, Julius:
Der Vater des Künstlers 59
Der Stammbaum der Familie Oldach 141
Mephisto und der Schüler 143
Quadal:
Bildnis eines Kaufherrn 22
Klopstock 24
Runge, Philipp Otto:
Der Nachtigall Unterricht 108
Die Kinder des Künstlers 115
Farbenskizze zum Bildnis seiner Eltern 117
Die Eltern des Künstlers (Umrisszeichnung) 119
Schade, Rudolph Christian:
Nicolaus Gottlieb Lütkens 18
Schneider, Robert:
Selbstbildnis 187
Architekt de Chateauneuf 189
Frau Brödermann 191
Speckter, Erwin:
Ida Speckter 63
Die Näherin 67
Bildnis seiner Schwester Mine 71
Julius Oldach und Erwin Speckter beim Studium 128
Selbstbildnis 130
Die Familie Speckter am Kaffeetisch 132
Die Schwestern des Künstlers 134, 136
Speckter, Otto:
Amalie Sieveking 168
Familienabend bei Reinckes 171
Der Künstler und seine Familie 172
Bildnis seines Sohnes Erwin 174
Friedrich Perthes 215
Salomon Heine, Onkel Heinrich Heines 217

Seite

Steinfurth, Hermann:
Ludwig Knaus 194
Valentin Ruths 197
Selbstbildnis 198
Stöttrup, A.:
Der Künstler malt Ph. Em. Bach im Beisein des Pastors Sturm 10
Heinrich Kellinghusen 11
Philipp Emanuel Bach 12
Suhr, Christopher:
Selbstbildnis 95
Tischbein, Jacob:
Bildnis einer alten Dame 41
Tischbein, Wilhelm:
Lehrer Westphalen 43
Kinderbildnis 44
Die Dichterin Christine Westphalen 46
Vogel, Elisabeth:
Klopstock in hohem Alter 97

VERZEICHNIS DER DARGESTELLTEN

Seite

Achelius und seine Frau 202
Bach, Philipp Emanuel, Pastor Sturm, A. Stöttrup 10
Bach, Ph. E. 12
Beets' Urgrosseltern 221
Behrmann, Hauptpastor . . . . . zw. 64 u. 65
Bieber, J. G. 193
Brödermann, Frau 191
Büsch, J. G. 20
de Chateauneuf, Architekt 189
Clasing, Johann Hermann 219
Classen, Familienbildnis . . . . . zw. 152 u. 153
Deguerry, Abbé . . . . . zw. 216 u. 217
Duncker, Familienbildnis 151
Gensler, Vater und Mutter . . . . . zw. 176 u. 177
Gläser, J. Caspar, Oberalter 213
Göring, Familienbildnis . . . . . zw. 8 u. 9
Gröger, Der Künstler, sein Freund Aldenrath und seine Pflegetochter 87
Gurlitt, Rektor 15
Heine, Salomon, Onkel Heinrich Heines 217
Heise, J. A., Senator 51
Herterich 226
Hülsenbecks Kinder . . . . . zw. 88 u. 89
Juel, Jens 48
Kauffmann, Hermann 185
Kellinghusen, Heinrich 11
Klaucke, Pastor 222
Klopstock . . . . . zw. 16 u. 17, 48 u. 49; 24, 79
Knabenbildnis . . . . . zw. 192 u. 193

Seite

Knaus, Ludwig 194
Künstlerecke, Die 183
Künstlerverein, Der Hamburger 179
Lehmann, Heinrich 204
Lehmann, Leo 205
Lütkens, Nicolaus Gottlieb 18
Mephisto und der Schüler 143
Meyer, Cath. Maria, geb. Kern . . . . . zw. 40 u. 41
Meyer, Valentin Lorenz, Familienbildnis 32
Milde 125
Möhring, Familienbildnis 81
Nerlich (Nerly) 125
Neumann, Johann Benjamin, Oberalter zu St. Michaelis 155
Oldach, Julius 126, 128
Oldach, Die Tanten des Meisters: Elisabeth und Catharina zw. 128 u. 129
Oldach, Der Stammbaum der Familie 141
Oldach, Der Künstler, seine Schwestern und seine Eltern . zw. 144 u. 145
Oldach, Der Vater des Künstlers 59, 157
Perthes, Friedrich 215
Poel, Peter 55
Porth, Maler . . . . . zw. 200 u. 201
Reincke, Johann Theodor 210
Reincke, Familienbildnis 171
Runge, Ph. O., seine Frau und sein Bruder . . . . . zw. 72 u. 73
Runge, Die Braut des Künstlers 108
Runge, Die Kinder des Künstlers 115
Runge, Seine Eltern 117
Runge, Dieselben 119
Runge, Otto Sigismund . . . . . zw. 104 u. 105
Schäffer, J. J., Pastor 212
Schneider, Robert, Selbstbildnis 187
Schröder, Schauspieldirektor 89
Sieveking, Frau 91, 168
Sillem, Familienbildnis, vier Generationen 17
Sillem, Familienbildnis 34
Speckter, Die Eltern . . . . . zw. 120 u. 121
Speckter, Erwin 75, 125, 126, 128, 130, 137, 161
Speckter, Ida 63
Speckter, Mine 71, 134
Speckter, Otto 125, 126

Seite

Speckter, Otto, Der Künstler und seine Familie 172
Speckter, Otto, Bildnis seines Sohnes Erwin 174
Speckter, Familienbildnis (Am Kaffeetisch) 132
Speckter, Die Schwestern des Künstlers 136
Steinfurth, Hermann 198
Suhr, Christopher, Selbstbildnis 95
Westphalen, Lehrer 43
Westphalen, Dichterin 46
Zimmermann, F. G., Professor 159

ALLGEMEINES NAMEN-REGISTER

Abel, E. A. 16, 17.
Achelius, Herr und Frau 201, 202.
Aldenrath, H. J. 15, 79, 83, 86—88, 90, 93, 127, 177, 192, 209, 211 bis 214.
Asher, Louis 120, 159—161, 170, 173, 214.
Aumont, Ludwig August Franz 201, 203.
Averdieck, Elise 223.
Axen, von 44.

Bach, Ph. E. 8, 10—12.
Bakof 192.
Barckhahn, J. H. 213.
Bassenge, Pauline 106.
Bause 37.
Beets 192.
—, Die Urgrosseltern 221.
Behrens, Eduard 196.
Behrmann, Pastor 79, 89.
—, Fräulein Anna 114.
Bendixen, S. 14, 96, 212—214.
Bennigsen 45, 118.
Besser 112.
Bieber, J. 193.
Biow 225.
Böcklin 64.
de Boor, Frau 98.
Brinckmann, Justus 211.
Brockes 3.
Brödermann, Frau 190, 191.
Brüggemann 134.
Büsch, J. G. 20.
Bülau 186.
Bundsen 214.

Campe 48.
Casanova 14.
Chardin 6.
de Chateauneuf 156, 187, 189.
Chevalier 13.
Chodowiecki, D. 31—34.
Clasing, Johann Hermann 219.
Classen, A. 153, 154, 216.
—, Frau 153, 154, 216.
Claudius 48.
Colquhoun, James 156.
Cordes, J. G. A. 41.
Cornelius 64, 77, 120, 122, 128, 138, 139, 145, 150, 167.
Cornet 214.
Cranach 51, 54.

David 17.
Day & Sohn 156.
Decker 33.
Deguerry 205.
Denner 2, 3, 6, 49.
Dietrich 6.

Dürer 210.
Duncker, Arthur 151, 152, 216.

Eberhard 167.
Eckersberg 29.
Eckhardt, G. L. 12, 18, 20.
—, J. 19.
Edinger 217.
Ehrenreich 17.
v. Ehrenstrahl, K. 28.
Erskine 26.
Eybe, Carl Gottfried 192, 193.
van Eyck 210.

Faber 44—46.
Flor, Ferdinand 192.
Fox 26.
Friedrich der Grosse 11.
Friedrich (Maler) 105.
Fritzsch 12, 16.
Fuchs, Charles 217, 220.
Fuhr, Lina 192.

Gaedechens 30.
Gehrmann 28.
Gensler, Günther 80, 81, 92, 114, 119, 123, 124, 142, 175, 187, 193, 198, 213, 214, 219—222.
–, Jacob 179, 182, 184, 187.
—, Martin 122, 175, 179, 180, 182 bis 185, 187.
Gérard 17.
Gläser, J. Caspar 213.
Goethe 48, 104, 124, 127.
Goeze 19, 20.
Graff 27, 30, 36, 37, 88, 103.
Graupenstein, Wilhelm 80, 208, 213, 218, 220, 224, 225.
Gröger, F. C. 15, 51, 55, 79, 83, 85 bis 93, 96, 127, 131, 139, 177, 188, 192, 201, 209, 212—214, 216.
Grönvold, Bernt 162, 164, 167.
Gros 204.
Gurlitt, Rektor 15.
—, Louis 96.

Hackert 48.
Haeselich 182, 184.
Hagedorn 3, 156.
Hals, Frans 176.
Hardorff d. Ä., G. 14—16, 83—85, 103, 150, 210, 214.
—, d. J., G. 15, 79, 175, 179, 183, 193.
–, Rudolf 182, 184, 185.
Harzen 129.
Heesche, F. 16, 179, 182, 193.
Heilbuth, Ferdinand 206.
Heine, Heinrich 217.
—, Salomon 217.
Heise, J. A. 51.
Herbst, Thomas 200.
Herterich 8, 103, 129, 133, 211, 226.
Hickel, A., 26, 27, 98.
Holbein, 169.
Hornemann, F. A. 213, 218, 221, 222.
Huck 27, 36.
Hudtwalcker 33, 38, 206.
Hülsenbeck 79, 103, 113, 118.

v. Issenburg, Baronin 23, 24.

Jacobs, J. 28—30.
Janssen, Emil 149.
Juel, J. 17, 28, 48, 103.

Kauffmann 100, 113, 114, 179, 180, 182, 184—187, 190—192.
Kaulbach 43, 64.
Kellinghusen, H. 11, 12.
Kindermann 80, 201—203.

Kirchner 214.
Kitzerow 213, 217, 218.
Klaucke 222.
Klopstock 3, 15, 23, 24, 26, 27, 29, 30, 48, 97, 98, 110.
Knaus, Ludwig 194, 196.
Kniep, C. H. 48.
König, E. 37.
Krüger, Eugen 218.

Lasch 201.
Lehmann, Heinrich 204—206.
—, Rudolf 205.
Lemonnier, C. 38, 39.
v. Lengerke 212.
Lessing 3, 36, 37.
Liebermann 64.
Ludwig XIV. 54.
Lübbers, Otto 173.
Lütkens, N. G. 17, 18.

Magnussen, Christian Carl 195.
Makart 43, 64.
Memling 133—135.
Menzel 64.
Merck, Ernst 76.
—, Joh. 214.
Meyer, Domherr 4, 5, 18, 25—27, 30, 33, 34, 36—38.
—, A. O. 32, 33.
—, Frau H. C. 226.
Milde, Julius 75, 79, 80, 92, 119 bis 121, 123, 125, 129, 134, 147, 150—158, 170, 172, 173, 179, 182, 216.
Möhring, Die Familie 81, 180, 186.
Morgenstern 94.

Napoleon 70, 86, 102.
v. d. Neer 28.
Nerlich (Nerly) 125.
Neumann, Johann Benjamin 155.
Nölting 150.

Oeser 36.
Oldach, Julius 41, 59, 64, 92, 120 bis 122, 126—129, 138—148, 151, 165, 170, 172, 173, 176, 182, 213, 216.
—, J. F. N. 64, 138, 148.
Oldachs Vater 59, 157.
Olde, Hans 223.
Overbeck 64, 120, 121, 134.

Pehmöller 37.
Perthes 118, 215.
Petersen 220.
Piglhein, Bruno 206.
Piloty 43, 64.
Pitt 26.
Poel, P. 55, 92.
Porth, Hans Heinrich 193, 199, 200.

Quadal, M. F. 21—27.

Rachau 175.
Reimarus 48.
Reincke, Familie 171, 172, 215.
—, Joh. Jul. 173.
—, Joh. Th. 210.
Rembrandt 17, 176.
Rivarol 4.
Röding, J. H. 16.
Roosen 23.
Rumohr 123, 129, 133, 187, 188.
Runge, Jacob 109.
—, Otto Sigismund 116, 119.
—, Paul 116.
—, Ph. O. 14, 79, 83, 84, 88, 89, 99 bis 119, 121, 124, 130, 132, 133, 147, 178, 180, 182, 199.
Ruths, Valentin 180, 185, 186.

Sander 182, 184.
Schade, R. C. 17, 18.
Schadow 192.
Schäffer, J. J. 212.
Schaf, Franz 211.
Schildener, Dr. 118.
Schlegel, Fr. 104, 105.
Schleiden, Frau Dr. 64, 132, 159.
Schneider, Robert 80, 119, 187 bis 190, 201.
Schröder, Direktor 89.
Schröder, Frau Dir. 214.
Schuback, Emil 193.
Schwalb, A. 30, 36, 37.
—, F. 36.
Schwarz 212.
Semper, Carl 173.
Senefelder 207, 211.
Sheridan 26.
Sieveking, Frau 91, 168.
Sillem 16, 17, 33—35.
Sillem, Susette 206.
Soetbeer, A. 37.
Soltau, H. W. 179, 182, 184, 193.
Sohn 192.
Spangenberg, Gustav 206.
Speckter, Erwin 41, 63, 67, 71, 75, 92, 120, 121, 123, 125—138, 142, 150, 151, 156, 161, 165, 170, 172, 173, 176, 182, 199, 213, 216, 217.
—, Hans 80, 199, 200.
—, Ida 63.
—, Michael 102, 121, 129, 211.
—, Mine 71.
—, Otto 80, 92, 125—127, 133 bis 135, 142, 147, 168, 170—174, 179, 182—185, 199, 212—216, 218, 220, 223.
—, Frau Otto 172.
Steinfurth 80, 187, 192, 194, 196 bis 198, 201.
Stelzner 225.
Stöttrup, A. 8—12, 20, 48.
Sturm 10, 11.
Suhr, Christopher 83, 94, 95, 150.
Sylvius 17.

Tieck 104, 105.
Timmermann, Elisabeth 98.
Tischbein, C. W. 40.
—, Jac. 40—42, 93.
—, Joh. A. 14, 17, 40.
—, Joh. H. 40.
—, Joh. H. W. 40, 42—46, 48, 118, 131.
Tizian 176.
Townley 17.

Uhde 64.

Vernet, Horace 167.
Vogel, Elisabeth 97, 98.
Voigt, Dr. Ulrich 148.
Vollmer 94, 183, 185.
Voltaire 4.

Wackenroder 104.
Wächter, Leonh. (Veit Weber) 130.
Walther von der Vogelweide 70.
Wasmann 80, 120, 121, 142, 148, 162—169, 173, 213, 217.
Wattenbach, Fräulein 153, 154.
Westphalen, Lehrer 43.
—, Chr. 44, 46, 173.
Winckelmann, J. F. 17, 18.
v. Winthem, 97.
—, Fräulein 97.
Woermann, K. 42, 45.
Wraske 192.
Wurm, Prof. 130, 137.
—, Frau Prof. 71, 129, 134.

Zimmermann, Dr. E. 40, 159, 211.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00884 2524